



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA

IMAGEN Y REFLEXIÓN COMO PENSAMIENTO INSPIRADO. CONDENA PLATÓNICA Y
REHABILITACIÓN ROMÁNTICA DE LA FORMA EN LA *LITERATURA ABSOLUTA*

SUSTENTA
OMAR ARRIAGA GARCÉS

DIRECTOR DE TESIS
DR. CARLOS GONZÁLEZ DI PIERRO

LECTORES
DR. BERNARDO ENRIQUE PÉREZ ALVÁREZ
DR. EMILIANO MENDOZA SOLÍS
DRA. GABRIELA SÁNCHEZ MEDINA
DR. JOSÉ ALFONSO VILLA SÁNCHEZ

Morelia, Michoacán; agosto de 2022

Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de Doctorado 2017-2021

Resumen

Durante el breve periodo que los miembros del Círculo de Jena estuvieron reunidos, tuvieron intuiciones cruciales que los llevaron a idear planteamientos que cambiarían la faz de la filosofía y las artes de Occidente: ¿Cómo reunir filosofía y poesía? ¿Cómo hacer frente a la sensación de sinsentido que paulatinamente iba ganando terreno y que sólo más tarde sería reconocida como nihilismo? No todo, sin embargo, surgiría de los pensamientos inspirados que se les suele adjudicar a estos autores: formaban parte de un eminente contexto cultural en el que convivían algunos de los pensadores y escritores más destacados de la historia europea. De hecho, las inquisiciones de los Schlegel, Schelling, Novalis y Hölderlin habían partido de la exigencia kantiana de tender un puente entre el abismo que iba de lo inteligible a lo sensible, así como de responder a la paradoja planteada por Schiller de cumplir a los antiguos en la modernidad pero sin imitarlos. ¿Qué quería decir la condena platónica de la imitación y de las apariencias? ¿Por qué la imagen y las artes tenían ese estatuto? ¿No eran una forma de conocimiento sino de espectáculo? ¿Acaso el espectáculo no era la fuente primera a partir de la cual la antigua Grecia había pensado? Muchas cuestiones estaban en el aire y, con gran ímpetu, los veinteañeros del Primer Romanticismo Alemán intentaron resolver estas cuestiones. La vía que se presentaba para ello resultaba paradójica: se trataba de utilizar la filosofía para quitarle relevancia a la filosofía y devolvérsela a las artes, a la imagen, a la literatura. Las consecuencias de lo que surgió en aquel entorno las seguimos viviendo hoy, diariamente, son parte de un mundo devenido fábula en el que ha muerto dios, según Nietzsche, y en el que lo que hay es ya una verdad en devenir, un pensamiento que absuelve y disuelve, una filosofía inspirada y una literatura que reflexiona sobre sí y sobre el mundo. A ese tipo de escritura que ha quedado tras el naufragio de la metafísica occidental el escritor italiano Roberto Calasso la llama *literatura absoluta*. Analizar qué es y cómo surgió es el objeto de este trabajo.

Palabras Clave: Romanticismo de Jena, Literatura Absoluta, *Bild*, Imitación, Forma, Inspiración.

Abstract

Throughout the brief period that the members of the Jena Circle were together, they had crucial insights that led them to devise approaches that changed the face of philosophy and the arts in the West: How to bring philosophy and poetry together? How to deal with the sense of nonsense that was gradually gaining ground and that would only later be recognized as nihilism? Not everything, however, could emerge from the inspired thoughts that are usually attributed to these authors: they were part of an eminent cultural context in which some of the most outstanding thinkers and writers in European history coexisted. In fact, the inquiries of the Schlegels, Schelling, Novalis and Hölderlin had started from the Kantian demand to build a bridge between the abyss that went from the intelligible to the sensible, as well as to respond to the paradox posed by Schiller of consummate the ancient in modernity but without imitating them. What did the platonic condemnation of imitation and appearances mean? Why did the image and the arts have that status? Were they not a form of knowledge but a spectacle? Was not the spectacle the primary source from which ancient Greece had thought? Many questions were up in the air and, with great impetus, the twentysomethings of Early German Romanticism tried to resolve these questions. The via that was presented for this was paradoxical: it was about using philosophy to take relevance away from philosophy and return it to the arts, to the image, to literature. The consequences of what arose in that environment we continue to live today, daily, they are part of a world that has become a fable in which god has died, according to Nietzsche, and in which what there is is already a truth in the becoming, a thought that absolves and dissolves, an inspired philosophy and a literature that reflects on itself and on the world. The Italian writer Roberto Calasso calls that type of writing that has remained after the shipwreck of western metaphysics absolute literature. Analyzing what it is and how it arose is the object of this work.

Keywords: Jena Romanticism, Absolute Literature, *Bild*, Imitation, Form, Inspiration.

Índice

Introducción y premisa metodológica	8
1. Tacto luminoso	15
1.1 Escena originaria	16
1.1.1 Fundación y decadencia	16
1.1.2 Desencantamiento	20
1.1.3 Abismo infranqueable	22
1.1.4 Cruce	26
1.1.5 Falsa sacralización	28
1.1.6 Engarce	30
1.2 Instante suspendido	36
1.2.1 <i>Substratum</i>	36
1.2.2 Razón ígnea	38
1.2.3 Sujeto como actividad	42
1.2.4 Destrucción de las cualidades	44
1.2.5 Fondo de todo fondo	47
1.2.6 Paso a la forma	49
1.2.7 Belleza como instante suspendido	53
1.2.8 <i>Einbildungskraft</i>	56
1.2.9 Tautología	59
1.2.10 Intuición	62
1.2.11 Apercepción	66
1.2.12 Schiller	70
1.3 Recepción de la apercepción trascendental kantiana en Fichte	74
1.3.1 Reflexión y posición	74
1.3.2 Sujeto trascendental y Sujeto absoluto	76
1.3.3 Conciencia absoluta	78
1.3.4 Libertad y <i>phýsis</i>	80
1.3.5 Dos contradicciones en Fichte	83
1.3.5.1 La primacía de la <i>phýsis</i>	83
1.3.5.2 Libertad abstracta	84
1.3.6 Adecuación a la razón	86
1.3.7 Intuición intelectual	88
1.3.8 Indiferencia	91
1.4 Completar la inconclusión	96
1.4.1 Antiguo y moderno	96

1.4.2	<i>Téchnē</i>	98
1.4.3	Imitación	100
1.4.4	Ingenuo y sentimental	102
1.4.5	Programación filosófica, programación artística	105
1.4.6	Vía de la apariencia	108
1.4.7	Oriente	111
2.	Sócrates en el laberinto	115
2.1	<i>Onómata y rémata</i>	116
2.1.1	Escala	116
2.1.2	Pensamiento y lenguaje	118
2.1.3	<i>Gignoskein</i>	123
2.1.4	Falsedad y verdad	127
2.1.5	Idea y <i>góēs</i>	130
2.1.6	Eponimia	133
2.1.7	Metamorfosis	137
2.2	El más sabio	140
2.2.1	<i>República X</i>	140
2.2.2	Sócrates mago	142
2.2.3	Mordedura de serpiente	146
2.2.4	<i>Manía</i>	148
2.2.5	Bufonada	151
2.2.6	Monastiraki	152
2.2.7	Her el armenio	157
2.2.8	Enigma	160
2.2.9	'Arrojar adelante'	163
2.3	<i>Phármakon/ Pharmakós</i>	167
2.3.1	Targelias	167
2.3.2	Leneas y Antesterias	170
2.3.3	Catábasis	173
2.3.4	Cnosos	176
2.3.5	<i>Katharmós</i>	179
2.3.6	Delias	184
2.3.7	<i>Eudaimonía</i>	186
2.3.8	<i>Sykophántes</i>	189
2.4	<i>Spondai</i>	194
2.4.1	<i>Phourá</i>	194
2.4.2	Farsa	197
2.4.3	<i>voũς</i>	200

2.4.4 Oráculo	204
2.4.5 Inspiración	206
2.4.6 Contradicción	209
2.4.7 Bufonías	211
2.4.8 Comedia de inocencia	213
3. Disolución	216
3.1 Operación reflexiva	217
3.1.1 Reflejarse a sí como <i>solus ipse</i>	217
3.1.2 Trasposición de planos	218
3.1.3 Pensar del pensar	219
3.1.4 Forma por excelencia	220
3.1.5 Absoluto de las formas	221
3.1.6 Intensificación, infinitización, romantización	224
3.1.7 “El más antiguo de los seres”	226
3.1.8 Recurrencia	230
3.2 Envés del tiempo	235
3.2.1 Aporía de la Antigüedad	235
3.2.2 Fulguración	238
3.2.3 Filosofía de la tragedia	240
3.2.4 Paradoja de la apropiación	242
3.2.5 Tiempo ocioso	245
3.2.6 Catástrofe	248
3.3 Efervescencia	253
3.3.1 Dioses ctónicos	253
3.3.2 <i>Eídolon</i> , verdad, vista, perspectiva	255
3.3.3 <i>Tapas</i>	257
3.3.4 Gesto	262
3.3.5 Sí y yo	265
3.3.6 Mano abierta	267
3.3.7 Crueldad de los dioses	270
3.4 Literatura y ritual	273
3.4.1 Caracterismo y criterio	273
3.4.2 Caracterización	276
3.4.3 <i>Auflösung</i> e intuscepción	279
3.4.4 <i>Genius loci</i>	282
3.4.5 <i>Literatura absoluta</i>	285

3.5 Poemas de Safo	289
3.5.1 Prosa e inspiración	289
3.5.2 Fabulación	291
3.5.3 <i>Oratio soluta</i>	294
3.5.4 Sátira y novela	297
3.5.5 <i>Reduplicación interna</i>	299
3.5.6 Efracción	302
3.5.7 Explicación órfica	303
3.5.8 Poeta romántico	306
3.6 Trías (o abejas)	309
3.6.1 Dialéctica y escritura	309
3.6.2 Equívoco doble	311
3.6.3 Escritura sin gesto	313
3.6.4 Charlatanería de la inspiración	315
3.6.5 Incipit tragedia	317
3.6.6 <i>Theoría</i> de la literatura	320
3.6.7 <i>Fatum</i>	323
3.6.8 Tierra desconocida	325
3.6.9 Laberinto mental	327
Conclusión	330
Referencias	337

Introducción y premisa metodológica

Para decirlo brevemente, la *literatura absoluta* es el pensamiento por imágenes post-ilustrado que queda una vez la metafísica occidental, con el nombre de Muerte de Dios, naufraga.

Es lo que Derrida llamará escritura, un texto que ya no obedece la distinción platónica entre arte y conocimiento, o verdad e imagen. No hay una instancia primera de la que el resto sea copia o imitación. La verdad está ahora en el lenguaje y en el modo de exponerla.

Tiene la forma de una obra literaria, sus conceptos —que también son dispositivos de su propio despliegue— son las imágenes, las analogías, los símbolos. Sin embargo, también puede inscribirse en el ámbito filosófico, acaso como eso a lo que los románticos apuntaban con la denominación filosofía no sistemática.

En todo caso, ese pensamiento, que en Nietzsche tiene a su máximo exponente, no renuncia a la narratividad como algo que le es ya intrínseco. Pero ya se trate de aforismos, relatos breves o directamente de cuentos, aunque sobre todo de novelas —el género literario por antonomasia de esta escritura—, la literatura del absoluto ha asumido rasgos ensayísticos, cuando no filosóficos y teóricos, en los que discute el estatuto del mundo y de sus propios mecanismos y dimensiones de funcionamiento.

Es postulada y teorizada por primera ocasión por el Círculo de Jena o Athenaeum, llamado también Primer Romanticismo Alemán, *Frühromantik*, o Romanticismo de Jena, bajo la forma de una reunión de las exigencias del pensamiento filosófico, con el nombre “género literario”, “poesía romántica” o “género romántico”, pero situándolo del lado del arte, como si se tratara de una obra artística que pensara, pensando primero en sí y en su propia conformación como objeto teórico y del arte.

El nombre *literatura absoluta* es, no obstante, el que el escritor Roberto Calasso le da al fenómeno en toda su amplitud en *La rovina di Kasch* de 1983 (*La ruina de Kasch*, 2001), que desarrolla en *La letteratura e gli dèi* (2001; *La literatura y los dioses*, 2002): desde su aparición y reflexiones sucesivas, pasando por el desarrollo de algunas de sus características en otros autores, hasta su prolongación en el presente.

II

Aunque en principio, esta tesis se había planteado la pregunta por la identidad entre el “género literario” del Romanticismo de Jena y la *literatura absoluta* de Calasso, la magnitud de tal indagación en el devenir del concepto de absoluto dentro de la filosofía alemana de

finales de siglo XVIII, primero, así como la extensión de la obra del propio escritor italiano y los referentes a los que alude en sus ya más veinte libros, en segundo término, impusieron la necesidad de un desarrollo menos ambicioso. Solamente la exploración a conciencia de sus dos libros sobre la India dibujaba un escenario complejo para llevar a término una investigación en un periodo temporal de cuatro años.

Sin embargo, al comenzar el análisis, los propios textos plantearon el hilo de la investigación y la eventual hipótesis, partiendo del hecho de que la *literatura absoluta* y el absoluto literario romántico compartían una sola visión de la escritura, de índole ritual, que entonces propendía a la imagen como a su centro natural y genuino. La conformación de la literatura del absoluto se juega en la imagen y en el símbolo, en eso que aparece como arquetipo en la Antigüedad y que sigue estructurando su forma de exposición literaria.

¿Por qué justamente el estatuto de la imagen tendía a volverse doble una vez fracasó la metafísica en Occidente? En el fondo, esa pregunta era otra: ¿cuándo había iniciado ese proceso? Y una más, ¿en razón de qué?

Finalmente, el *leitmotiv* que cohesionaba elementos en apariencia disímiles apareció: era la vía del pensar reflexivo absoluto que a mitad de camino perdía el rumbo filosófico y se intersectaba con una escritura surcada por esa vieja noción de la musa poética o de la inspiración, también reconocida bajo otros nombres, como soplo, aire, viento, genio, aura, *daimon*, *noûs*, furor divino, posesión, *manía*, delirio, locura.

El deterioro progresivo llamado por Nietzsche nihilismo era el contexto en que había que enmarcar la búsqueda. Con seguridad, habría comenzado quizá desde el momento mismo en que el pensamiento metafísico había asomado entre los griegos, pues tratándose de algo vivo, apenas nacer ya habría empezado a morir. Sin embargo, la consumación del proceso se había verificado a fines del Ochocientos, aunque era visible ya en las obras de Shakespeare y de Cervantes, en obras literarias y sólo años después en las filosóficas.

Si de pronto todo se duplicaba, quería decir que la coacción metafísica impuesta por Platón estaba perdiendo su fuerza. De hecho, en boca de su finado maestro, Sócrates, éste condenaba la imitación y la apariencia y, con ello, el símbolo, esa imagen precisamente doble, conformada por un gesto y un simulacro —que puede describirse en palabras—, permaneciendo en el destierro por, reapareciendo esporádicamente, hasta que regresó de la mano del Romanticismo de Jena, que así la rehabilitaba como forma estética y reflexiva.

Para describir ese retorno, había que ingresar al terreno de la filosofía, puesto que su enunciación teórica había tenido una inversión: condenada en nombre de la filosofía, era la

filosofía la que la volvía a rehabilitar. Tenía ahora una parte discursiva y otra intuitiva, una palabra y una imagen, como había sido siempre; es decir: en los viejos mitos, en las figuras de los dioses, en los arquetipos que se atribuían al principio de los tiempos.

Desde la teoría literaria durante el siglo XX ya se habían explorado los síntomas de esta vuelta categórica, como se refiere a ella Hölderlin; aunque, en su mayoría, se trataba de análisis subsidiarios de aspectos incidentales que apenas rozaban lo fundamental y que, cuando lo hacían, hablaban de tropos o de figuras del lenguaje, esto es, de elementos derivados sin realizar una interpretación del horizonte en conjunto, sino de datos aislados. Hay toda una filosofía enmarcada bajo la denominación giro lingüístico por Gustav Bergmann, que se ocupa del lado filosófico de ese cambio que, no obstante, al no tomar en cuenta la literatura ni remontarse al momento en que el desvío categórico acontece, carece de la cohesión para comenzar a explicarse el fenómeno. Los análisis sugerentes de Hayden White, quien caracteriza las diversas etapas del pensamiento histórico a partir de figuras retóricas del lenguaje, no nos dice nada sin embargo del origen de ese impulso tropológico.

Esa interpretación omnímoda la efectúa Calasso, al situarla en un contexto específico, aunque, por desgracia, está dispersa en toda su obra, en la que se dan por sentadas muchas cosas sin explicación ni desarrollo: cada vez, en cada libro, ofrece las conclusiones de una investigación realizada a lo largo de su vida, pero no da la investigación en sí, dejándola solamente indicada. En el caso de la aparición de la *literatura absoluta* en el contexto de Jena, las principales obras en que acomete o refiere a tal inicio son *La rovina di Kasch* (1983), *I quarantanove gradini* (1991) y *La letteratura e gli dèi* (2001), pero no más.

En cierto modo, este texto busca postularse como el inicio de esa investigación teórica que está sólo indicada. Así que para ir a las obras específicas en que ese tipo de escritura se manifiesta, primero habría que reconocer las premisas que el escritor italiano deja en la sombra. Esos son los objetivos secundarios de esta tesis: mostrar esas premisas.

A su vez, dichas premisas remiten de nueva cuenta al contexto en el que el fenómeno aparece. Por eso hay que ir a Jena y a lo que ellos leían.

El objetivo principal del trabajo será captar el instante preciso en que tiene lugar el cambio de la filosofía a la literatura como absoluto, a la escritura, en términos de Derrida (cfr. *Cómo no hablar y otros textos*, *La diseminación*, *Acabados*).

Calasso aborda directamente los textos y le señala al lector dónde están las características de esa literatura. Felizmente, se desentiende de explicaciones una vez que en *La rovina di Kasch*, *I quarantanove gradini* y *La letteratura e gli dèi* considera que ha dicho lo

suficiente. No vuelve a detenerse en el inicio de esa literatura, la observa en todas partes. Su señalar hace ver que en la Antigüedad, sin embargo, no hay *literatura absoluta*, sino mitos.

El italiano inicia con Jena y continúa con Nerval, Goethe, Hölderlin, Heine, Baudelaire, Laforgue, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Mallarmé, Proust, Verlaine, Hofmannsthal, Valéry, Rilke, Karl Kraus, Benn, Benjamin, Artaud, Kafka, Wedekin, Walser, Musil, Pound, Auden, Simenon, Canetti, Borges, Tsvietáieva, Nabokov, Sciacia, Pavić, Calvino o Kundera —y otros escritores más—, pero también con esos antiguos mitos mencionados, utilizando para ello textos de historia, antropología, economía, política, sociología, inscripciones arqueológicas y cualquier testimonio que le sirva para describirlas.

(Y ese estudio de las obras específicas, partiendo de los rasgos que muestra la *literatura absoluta*, bien podría seguir entre nosotros con Severo Sarduy, Julieta Campos, Josefina Vicens, Inés Arredondo, Ribeyro, Rulfo, Cortázar, Piglia, Elizondo, García Ponce, Roa Bastos, Ruy Sánchez, y un largo etcétera; difícil de citar, pero más de acometer aún.)

Al final, la exploración de Calasso tiene la forma de una continua referencia a temas sin conexión aparente (temporal incluso), que pertenecen a distintas áreas del conocimiento, lo que suscita la impresión de que se careciese de un denominador común.

Por ello, este trabajo se limita al origen de la *literatura absoluta* como concepto, meramente al análisis de su aparición —y no a su desarrollo— y, para ello, se sitúa a partir de la imagen doble retomada por el Romanticismo de Jena. Sin embargo, para llegar ahí hay que establecerse en su contexto, en un brevísimo y precario contexto de Jena. Eso es el primer capítulo de los tres de esta tesis.

Había que abarcar menos, empezar por la moderna aparición del estatuto doble de la imagen —desplegada en discurso— y tratar de dar cuenta de algunas explicaciones teóricas que Calasso daba por sentado solamente. En ese sentido, se trataba de andar ese camino, así como de abrir un paréntesis para preguntarle a Sócrates los motivos de su condenación. Y, pese a ser Aristocles Prodos su discípulo, el maestro algo tenía que decir. Ese paréntesis es el segundo capítulo de la tesis y, como se verá, tiene su justificación en el propio cuestionamiento que Schiller se hace y que transmite a los románticos.

Ésa es la premisa de este texto. El tercer capítulo es la confluencia de lo dicho en las dos primeras partes del trabajo. Me parece que se muestra, no con la claridad deseada, la aparición de la *literatura absoluta*, destacándose algunas de sus características, las que creo fundamentales: reflectividad, ironía de la forma, autocaracterización, parodia. Luego, el mundo deviene fábula y eso es proclamado por Nietzsche, así que el trabajo concluye con él.

No se trata de un análisis filosófico en sentido estricto sino de una “escritura”, pero implica un contexto conceptual muy denso, del que sólo se toman unos cuantos conceptos clave.

Para el primer capítulo, imagen o *Bild*, idea, *Einbildungskraft*, apercepción trascendental, posición o autopoición y reflexión, intuición y belleza.

Para el segundo capítulo: *phýsis*, *téchnē*, dialéctica y eponimia, *phármakon* y *pharmakós*, *manía*, símbolo —*sýmbolon*, *sym-ballo*—, *theōría*, *éidolon*, ἐπίπνοια (inspiración) y νοῦς (*noûs*).

Para el tercer capítulo: forma, reflexión de segundo y tercer grados (intensificación, infinitización, absolutización; ironía y sacrificio, *Auflösung*; reduplicación o puesta en abismo); medio o *continuum* —absoluto— y prosa; *póiesis*, intuición estética y efervescencia; vista, perspectiva, verdad, caracterismo, arquetipo o *Urbild* y ritual; *Bildung* o conformación, caracterización; parodia y fábula.

III

Al seguir la caracterización establecida por Friedrich Schlegel para sí mismo y para el *género literario*, la “escritura” en tanto que arte, la cual contiene en sí su propia teoría al tiempo que conforma su despliegue, este trabajo busca satisfacer la condición de posibilidad que los románticos, con plena conciencia, se impusieron hace más de doscientos años.

Desde su perspectiva, tanto el texto teórico como el literario son escrituras, constituidas fundamentalmente por una prosa dúctil y maleable, y se conforman con una misma pauta de exigencia expositiva, aunque éstas difieran en cada caso particular. En ese sentido, no hay incompatibilidad metodológica.

Eso significa que se tratará de exponer una *historia interior* de la literatura del absoluto o *literatura absoluta* desde sí misma, pero sólo del breve lapso que va del momento en que ve la luz por vez primera en las páginas de *Athenaeum* en 1798, hasta su conformación definitiva en ese espacio, la revista en el instante de la disolución del Círculo de Jena, con la pretensión que sean las palabras las que hablen y den cuenta de las vinculaciones entre sí. Se deja registrada aquí la pertinencia de un estudio más amplio de la *literatura absoluta* en sí y no sólo de las condiciones en que surge.

Ahora bien, el proceso de su aparición implica, así sea de forma provisoria, la reconstrucción y actualización del periplo de ese concepto en sus distintos aspectos, sin ánimo ni capacidad de agotarlos, evidentemente, para lo cual hay que salir de uno mismo y

ponerse en éste, a fin de conseguir una comprensión más profunda del fenómeno de pensar lo otro y pensar-se desde él.

Por supuesto que no es algo sencillo de efectuar, muchas veces uno se extravía, aunque tener un punto de partida y de retorno con el cual comparar el conocimiento adquirido mediante la intensificación reflexiva, en este caso *La literatura absoluta* de Calasso, es de gran ayuda: el libro funge también como una especie de mapa de la literatura del absoluto para no iniciar el análisis desde una posición excéntrica, en los propios textos de Schelling, Novalis, Hölderlin y el menor de los hermanos Schlegel.

Se examinan los fragmentos contenidos en *Lyceum* (1797), *Athenaeum* (1798) e *Ideen* (1800b) de Friedrich Schlegel, así como *Sobre la filosofía. A Dorothea* (1799), *La conversación sobre la poesía* (1800), *Sobre la incomprendibilidad* (1800a) y *Sobre la esencia de la crítica* (1804); de Schelling, pasajes de *La filosofía de la naturaleza* (1799), *El sistema del idealismo trascendental* (1800) y la *Filosofía del arte* (1859). En Hölderlin son los *Ensayos* y la “Carta a Böhlendorf” (1846) lo que se analiza y, en Novalis, apenas unos cuantos *Fragmentos* (1798) y “El monólogo” (1846).

Difícilmente un texto teórico que no cumpla él mismo las exigencias de presentación de lo que Jena denominó *género literario* podría favorecer la investigación, motivo por el que se ha procedido a la lectura de los textos antes de hacer lo propio con las principales referencias de las que abrevó el Primer Romanticismo Alemán.

Éstas son *La crítica del juicio* (1790) de Kant, el *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia* (1794) de Fichte, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795) de Schiller. Con estos materiales como soporte se quiere dar con el instante en que el Idealismo especulativo se transforma en la *literatura absoluta*, con lo cual hubo que situarse del lado de la filosofía crítica e idealista para, en un segundo momento, reunir los conceptos, planteamientos e intuiciones que se transponen entre sí para hacer factible su aparición.

Posteriormente, se abordaron las obras más relevantes de la bibliografía secundaria: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán* (1978) de Lacoue-Labarthe y Nancy, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán* (1920) de Benjamin, *El nacimiento de la filosofía* (1975) de Giorgio Colli, *La conciencia romántica. Con una antología de textos* (1995) de Javier Hernández-Pacheco, *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la Antigua Grecia* (1997) de Walter Burkert, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego* (1998)

y *Dioniso a cielo abierto: los mitos del dios griego del desenfreno* (1986) de Marcel Detienne, y *Arte de probar. Ironía y lógica en India antigua* (2008) de Juan Arnau.

Se volvió a los escritos del Círculo de Jena y de Hölderlin, con los que en el tercer capítulo se acomete desde el interior de estos la conformación del *género literario*, parangonándolo con *La literatura y los dioses* y otros textos teóricos de menor extensión.

El segundo capítulo, que pretendía ser un breve repliegue hacia Platón para establecer semejanzas y diferencias entre éste y el proceso dialéctico en formación que Schiller esboza, acabó por convertirse en una glosa de cien cuartillas en las que se habla de y desde Sócrates, adentrándose en la dialéctica y la eponimia, así como en el carácter trágico del personaje, en su relación con el contexto cúltilo y divino de la Atenas del siglo V.

Pudiera parecer una digresión gratuita, pero si se tiene en consideración que para los románticos Sócrates es el sujeto de la ironía, el que la pone en obra pero también quien sucumbe ante ella, cumpliéndola así, se entenderá mejor por qué era necesario que hablara y expusiera su verdad, puesto que ésta es la verdad que más de dos mil años después, una vez concluida la historia de la metafísica occidental, va a reencontrarse tanto en Jena como en otro filósofo moderno que se considera a sí mismo dionisíaco.

Se ahonda principalmente en cuatro diálogos: *Crátilo*, el Libro X de *La república*, la *Apología de Sócrates* y *Fedón*. Cuando no se cite de donde proviene la etimología tomada de alguna palabra griega o su significado, ésta ha sido consultada en el *Diccionario Español-Griego-Latín* de Francisco López Pozo (1997) y en el *Dicciogriego* en línea, cuya ubicación está en las referencias.

En la última parte de la tesis se incluye la crítica sobre Nietzsche, referencia obligada al tratarse los tópicos de un mundo que se ha vuelto fábula y el de la autocaracterización del autor, lo que el pensador hace migrando de una forma a otra, de una imagen a la siguiente, en transformaciones sucesivas. Principalmente, se toman para su análisis *El origen de la tragedia* (1872), “El problema de Sócrates” de *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo* (1889), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1896) y *Ecce homo: Cómo se llega a ser lo que se es* (1908). Con él se cierra el estudio.

1. Tacto luminoso

1.1 Escena originaria

1.1.1 Fundación y decadencia

El Primer Romanticismo Alemán, conocido como Círculo de Jena o *Athenaeum* —por estar basado en esa ciudad y reunirse entre 1798 y 1800 en torno a la revista de nombre homónimo—, es un movimiento intelectual de corta duración que crece en circunstancias excepcionales y, sin embargo, ejerce gran influjo hasta el día de hoy, en particular en el ámbito de las letras.

Históricamente, el grupo conformado en esencia por los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Caroline Böhmer, Dorothea Veit, Friedrich Schelling, Ludwig Tieck, Friedrich von Handenberg ‘Novalis’ y Friedrich Schleiermacher, está marcado por la cercanía de dos imponentes figuras: el poeta Johann Wolfgang Goethe y el filósofo Immanuel Kant, ambos con gran ascendiente en el escenario cultural de mediados de siglo XVIII en Alemania. A la par, ocurría en aquellos años en Francia un evento fundacional que daría a luz una nueva época, la Revolución: “Se trata de sucesos que ya en el momento de acontecer emiten un resplandor mítico y pueden interpretarse como escenas originarias del nacimiento de una nueva época” (2014: 30), expresa Rüdiger Safranski.

Las aspiraciones libertarias atraviesan Europa y, en Jena, el grupo de autores con poco más de veinte años de edad en su mayor parte, se nutre de una retórica que celebra las victorias de la emergente burguesía. La política está en el centro de la conversación y traspone el umbral, al grado de que la poesía llega a proclamarse democrática o republicana. En el fragmento 65 de *Lyceum*, editado en 1797, el menor de los Schlegel, Friedrich, escribe: “La poesía es un discurso republicano, un discurso que es su propia ley y su propio fin, y en el que todas las partes que lo integran son ciudadanos libres con derecho a voto” (2009 [1797]: 39).

El significado de tales palabras pudiera hacer pensar precisamente en el ámbito de la cosa pública, pero una observación más detallada demostraría que aquí el joven pensador está más influenciado por la efervescencia filosófica que se gesta desde la aparición de *La crítica del juicio* y, aunque es cierto que piensa en la filosofía práctica, su estipulación, lanzada al futuro, fundiendo lo teórico y lo político, es una tentativa para instaurar en el devenir una especie de reino del arte en el que la cultura tenga un papel central.

Tanto por espacio como por exceder las posibilidades de quien escribe, en el presente análisis, para el estudio del absoluto literario, se acudirá primordialmente a algunas obras

importantes del periodo de *Athenaeum*, en primer término del autor que encabezaba el grupo: Friedrich Schlegel, así como de Novalis y Schelling, por tratarse de quienes cuentan con una bibliografía teórica más amplia sobre el tópico a abordar. Igualmente se abordarán los ensayos de Hölderlin, quien, pese a no formar parte del grupo de Jena en sentido estricto comparte con sus integrantes una misma perspectiva en la poesía y en el espíritu, viviendo y desarrollando su obra además durante el mismo periodo temporal.

Como el nombre lo indica, el *Athenaeum* está imbuido del renacer del Renacimiento italiano, pero en Alemania, quiero decir, de un nuevo despertar de la Antigüedad griega y latina en aquel espacio cultural, con lo que el título de la publicación constituye un reconocimiento a esa coordenada epistemológica, como lo es también el que estos pensadores quieren efectuar, pero “en el plano de la ideas” (Hernández-Pacheco, 1995: 22) una revolución que también sitúe al sujeto en el centro del mundo como un ser libre.

Para Schlegel, fascinado por las ideas de autodeterminación y autonomía, crítico, pero aún con la convicción de que esos ideales tenían su mejor basa en el éxito del proyecto ilustrado, quiere ver a éste cumplirse, pero su espíritu inquisitivo lo lleva a cuestionarse: “¿Existe realmente una Ilustración? De haberla, sólo merecería tal nombre si fuera posible, a voluntad, no ya de engendrar artificialmente sino de poner en movimiento un principio en el espíritu del hombre que sea como la luz en nuestro universo” (Schlegel, 2009 [1800b]: 195. *Ideen* 12). Pero la luz postulada por F. Schlegel, pese a su entusiasmo respecto a la Ilustración, no emana de artefacto alguno; se trata ante todo de una luz crepuscular, proveniente de un lugar recóndito dentro de la escena, como en los cuadros de Zurbarán.

Será la cultura, por las condiciones de Alemania, pero también por la propensión anímica de esa constelación de pensadores y artistas, el espacio en que la revolución habría de ahondarse, pues para el autor romántico “es el bien supremo y la única cosa útil” (Schlegel, 2009: 198). En *Ideen* 41, Friedrich dirá: “Nada es más necesario en nuestro tiempo que un contrapeso espiritual a la Revolución, así como al despotismo que ésta ejerce sobre los espíritus, al acaparar por completo los supremos intereses mundiales” (2009 [1800b]: 198).

En el autor alemán es ya notorio un acento distinto al de la Ilustración canónica, que pretendía hacer *tabula rasa* de la tradición y de los prejuicios, de los que Gadamer ha mostrado ya en *Verdad y método* (1960) su indispensable validez como puntos de partida para el saber y el conocimiento. Y es que si la cultura es aquello que se sedimenta gracias al paso del tiempo y que adquiere autoridad en el contexto de la tradición, en lo que permanece

pese al cambio perenne, no pueden las palabras del joven Schlegel sino reinterpretar el proyecto ilustrado, el cual debe llevarse a término pero sin subsumir con sus pretensiones los supremos intereses mundiales que —para el autor de *Lucinde* (1799)— no deben ser otros que los de la religión, la poesía y la filosofía, nodos centrales de la cultura desde su visión.

Criticándolo todo, la Ilustración ambicionaba liberar al hombre de los ídolos, llevándolo a su mayoría de edad y sacándolo de la caverna, mas liquidaba en el camino a la naturaleza, objetivándola y desacralizándola, como si fuese una especie de almacén del que pudiera conseguirse cuanto fuera, incluido un no-yo que no fuese sino una resistencia a vencer en cada ocasión para consumir los propios deseos, lo que redundaría a su vez en el proceso del nihilismo y en el vaciamiento de contenido del mundo.

Hay que tomar en cuenta que en la lectura que Manfred Frank hace del joven Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, nihilismo “quiere decir... la meta interna del proceso de la Ilustración” (1994: 18), por lo que no es extraña la condición que a causa del proyecto ilustrado se alcanza en la modernidad, aun cuando ésta busca mejorar la vida.

No sería entonces el nihilismo una condición extranjera, al margen de la razón, sino que se trataría más bien de su íntima y lógica consecuencia, del avasallamiento de la tradición, de ciertos sedimentos puestos ahí, en el contexto cultural. Dice Burger al respecto: “las ciencias matemáticas y experimentales... a través de la tecnología y del capital, se han adueñado de la historia, acabaron por erosionar cualquier interpretación global del mundo y borraron su horizonte de sentido, como si le hubiera pasado una esponja” (1997: 105), lo que está en consonancia con la desaparición de los mundos tradicionales y la incesante emergencia de provincianismos que se declaran como patrón de medida y única posibilidad.

Dicha situación la ha visto Schlegel y se refiere a ella al señalar el despotismo que sobre los espíritus ejercen las fuerzas centrífugas del momento. Acaso ese despotismo nihilista pudiera estar cimentado sobre lo que más tarde se llamará “razón con arreglo a fines”, en una vía extrema de lo que había postulado la Ilustración.

Así que por un lado asoma en el espectro cultural una incipiente Alemania que aún se busca a sí misma y, por el otro, hay un Occidente abatido por la extenuación, que ha ido más allá de las posibilidades del racionalismo y que, por el estallido de la propia Revolución Francesa, da muestras de haber alcanzado una etapa tal de nihilismo que el orden social sobre el cual yacía resulta ya insostenible. Una nueva época se anuncia.

En esas coordenadas fundacionales o decadentes, residuos de tiempos pasados o anuncio de uno nuevo, según la perspectiva desde la que se las mire, se hace patente la

desconexión entre el viejo mundo y lo que ha empezado a emerger, una desvinculación evidente entre la sociedad y el conocimiento, entre el arte y la filosofía, entre la naturaleza y la sociedad, entre las personas y el Estado, el cual se exhibe carente de legitimidad y *auctoritas*. Ello redunda en la pérdida de sentido, el extravío del propio sentido de la vida en la Tierra, que no apunta sino a la pérdida de un centro que cohesionase al resto.

Cuando Schlegel afirma que el centro de la sociedad ha de constituirlo la cultura, en un nudo inextricable de poesía, filosofía y religión, lo que el autor hace no es sino secularizar el contenido del ámbito litúrgico, tratando de trasladarlo a otro sitio, mezclándolos entre sí, lo que es ya una reacción ante la carencia de lo que cohesionaba.

Ese nuevo centro, la cultura, un término puesto en boga por Herder, pasará a tener para los románticos una particular interpretación que hasta hoy nos toca: si la cultura es el espacio en que poesía, religión y filosofía se encuentran, y si su rasgo distintivo es crear mundos en los que se pueda habitar, entonces el arte, que es creación, viene a ser una especie de quintaesencia cultural, su parte creativa. Con ello, el término cultura acaba por convertirse en sinónimo de arte —modalidad de la antigua *ποίησις* (*póiesis*)—, principio generador de formas nuevas, reunión de contrarios y único realismo a la altura del mundo.

Política y poesía se vinculan en un mismo movimiento, quiero decir, en una misma oscilación, en un solo mandoble: “que yo considere el arte como el núcleo de la humanidad y la Revolución Francesa como una excelente alegoría del sistema del idealismo trascendental, es sólo una más de mis opiniones” (Schlegel, 2009 [1800a]: 226). Y ese centro puede observarse desde distintos ángulos: “Quien tenga religión hablará el lenguaje de la poesía; pero el instrumento para buscar y descubrir la religión es la filosofía” (Schlegel, 2009 [1800b]: 197). O bien: “Poesía y filosofía constituyen, dependiendo del punto de vista, distintas esferas, distintas formas de la religión, o incluso los factores de la misma. Pues intentad unirlos realmente, y no obtendréis otra cosa que religión” (Schlegel, 2009 [1800b]: 200). Y una cita más, para profundizar en su perspectiva: “Toda filosofía es idealismo, y el único realismo verdadero es la poesía” (Schlegel, 2009 [1800b]: 208). ¿Qué es ese realismo? ¿Es el dato empírico de Kant? No. El autor de *Lucinde* va mucho más lejos: si la poesía es el único realismo, hay entonces un punto de inflexión cuando dice que el propio “centro de la poesía sólo se puede hallar en la mitología” (Schlegel, 2009 [1800b]: 206), como indica en *Ideen* 85, realizando una inversión de signo.

1.1.2 Desencantamiento

La densidad de los fragmentos de Schlegel plantea una complejidad cuyos sentidos es difícil desenmarañar de una sola vez, aunque están ahí, reunidos, muchos de los elementos por los que luego, más de un siglo más tarde, se achacará al Romanticismo haber generado la barbarie. Con todo, no es la evolución del pensamiento de Schlegel en su conjunto lo que interesa aquí, sino su contexto y, en específico, los puntos de engarce que hacen también de bisagras a la interpretación calassiana de la literatura, que por el carácter de este análisis habrá de ser un punto de llegada y de ahondamiento.

Algo que los románticos captaron al vuelo en el contexto finisecular en que escriben es que en el mito estaba en juego un principio de cohesión, no racional, sino que se ponía en marcha mediante el ejemplo, que no es más que una cierta imagen que impele a actuar, si bien Schlegel, Schelling y Novalis en vano buscaron su invención, como si no se tratase de algo que estuviera ya antes de nosotros, como si no nos precediera y siguiera existiendo aun tras nuestra muerte, algo que Hölderlin pareció entender con mayor profundidad.

La inclusión del pensamiento en el mundo de los simulacros, de las imágenes, alumbrará un nuevo tipo de composición: aquella que canta y piensa a la vez, ésa cuyo canto es narración, prosa, extensión omniabarcante, suma de poesía —como *forma*, *éidolon*— y de mente —espacio infinito del que manan las formas que la poesía encuentra y a las que el mito apunta—, en la que casi coinciden el discurso que nombra el mundo y el mundo que es nombrado, que se revela por obra de esa palabra justamente operante, “ritual”, según la define la séptima conferencia de *La letteratura e gli dèi* (2001) de Calasso. En última instancia, tal como Platón, los románticos inquirían filosóficamente por un principio operante que cambiará su entorno y que no sólo fuera medio de contemplación.

. . .

La filosofía idealista, en principio la de Kant pero fundamentalmente la de Fichte, a quien los románticos siguen de inicio, explica ante los ojos de Schlegel la Revolución Francesa: el yo se pone a sí mismo en el centro del mundo y de la historia, en el devenir, a diferencia de lo que en el *Ancien Régime*, menos vertiginoso por la virtual fijeza de sus términos, había ocurrido hasta entonces. Así, Fichte quiere “que todos los individuos alcancen la autonomía moral; el Estado es un simple medio; el despotismo y los privilegios deben ser abolidos, como lo hizo la Revolución francesa” (Cruz, 2005 [1794]: 6).

Esa propuesta fichteana —en línea con la extensiva secularización que los románticos hacen del ámbito religioso, de corte cristiano y luterano—, llevada hasta sus últimas consecuencias, es tachada de nihilista por Jacobi. Resulta llamativo que uno de los pilares sobre los que descansa el Romanticismo sea señalado asentarse sobre la lógica nihilista, pues para aquel momento, en la ferviente Alemania, en la que aún se aspiraba a lo divino como experiencia cardinal, ser nihilista constituía una dura acusación: “Verdaderamente, querido Fichte, no debe disgustarme, cuando usted, o quien sea, quieren llamar *quimerismo* a lo que yo opongo al Idealismo, al que acuso de *nihilismo*” (Jacobi, 1995 [1799]: 256). Mas, ¿pueden considerarse nihilistas los devotos románticos? Desde una cierta perspectiva.

Si un rasgo salta a la vista en los fragmentos de Schlegel citados hasta ahora, es la asiduidad con que el romántico remite a la “religión”, como mezcla de pensamiento y poesía. En todo caso, al ser una religión del espíritu, pasada por el tamiz de la razón, se trataría de una religión secularizada a la que, por sus propios antecedentes, parece aspirar como a su unidad natural la naciente conciencia cultural alemana. Sin embargo, hay que mirar con mayor detenimiento a qué se refiere Schlegel cuando dice “religión”.

El novelista alemán estará fascinado en un primer momento por los descubrimientos de Kant y de Fichte; más tarde, empero, creerá excesivo apostarle todo al pensamiento. Así, pues, la propuesta de Schlegel a estas alturas responderá al gesto imperioso de las filosofías de los maestros, un argumento en el que Rudolf Burger coincide: “La altanería idealista de la filosofía del sujeto de hecho constituye una reacción ante la pérdida de importancia que la ciencia le había infligido al sujeto” (1997: 104). Los románticos quieren, revalorizando lo sensible, no sólo tomando en cuenta lo inteligible, llevar a cabo esa revolución que —a semejanza de la escena originaria de la Revolución Francesa— reúna todo lo que ha sido separado, dándole sentido al mundo naciente, pero en este caso una revolución del espíritu, un giro copernicano en el arte con un signo equivalente al que años atrás había realizado Kant en la filosofía. Con todo, en referencia al arte, la revolución no podía advenir devolviéndole al sujeto la primacía extraviada. Tampoco aspirando a regresar al pasado, a un ser humano de otra época, caracterizado como naturalmente bueno, tal como en Rousseau.

Muy al contrario, existe entre los románticos una desesperación metafísica que quiere revertir el proceso de desencantamiento del mundo para, de tal modo, reencantando la naturaleza, hallarle un sitio adecuado al ser humano, lo que saben que no puede lograrse sino integrando la razón en su esfuerzo, aun cuando en Schelling esa tentativa sea nuevamente la de hacer del hombre el centro de la creación, algo que de manera paradójica

comparten el joven Schlegel y Novalis: “La simetría y organización de la historia nos enseña que la humanidad, mientras fue y devino, ya era y devenía en realidad un individuo, una persona. En esta inmensa persona que es la humanidad, Dios se ha hecho humano” (Schlegel, 2009 [1800b]: 196). Se trata del Sujeto absoluto de Fichte, transfigurado. “La humanidad es, por así decirlo, el sentido más excelso de nuestro planeta, el ojo que levanta hacia el cielo, el nervio que une este miembro con el mundo superior” (Novalis, 2006 [1798]: 30).

No es posible evadirse después de todo del destino que venía fraguándose desde la Revolución Francesa, pues esa humanidad en la que Dios encarnaba de pronto —y que en Hegel se situaría en el centro de la historia como sujeto de un saber absoluto— era anunciada precozmente como el nuevo indicador de la época, receptáculo de toda degradada metafísica. Los románticos enfrentan las consecuencias del nihilismo y tratan de evitarlas, pero sus condiciones sociohistóricas se los impiden.

Ahora bien, si es actual todavía para nosotros el planteamiento de una *literatura absoluta*, heredera de aquel contexto —aunque ya distante de unas pretensiones tan enormes como las de crear mitos y concebir arquetipos y dioses—, su actualidad radica en que sigue cuestionándonos y confrontándonos, lo que significa que eso que motivaba los indicios de una revolución del espíritu a finales del siglo XVIII continúa sin resolverse y, lo que es más, se ha recrudecido, pues para nadie es un secreto la crisis que a todos los niveles atraviesa Occidente.

1.1.3 Abismo infranqueable

Aun cuando se suscita como secuela del ámbito racional, tal como se verá en los siguientes apartados, la “erosión de los mundos tradicionales” —como denomina Marshall Berman a la fragmentación entre las distintas esferas de la actividad humana y a la consiguiente crisis de sentido que trae aparejada— se verifica principalmente a través de las dinámicas sociales.

Para ilustrar dicha desaparición, Berman se sirve de la primera parte del *Fausto*:

La gran mayoría de las personas todavía vive en “pequeños mundos” como el de Margarita, y esos mundos, como hemos visto, son bastante formidables. Sin embargo, esas pequeñas ciudades celulares comienzan a erosionarse ante todo, a través del contacto con figuras marginales explosivas venidas de fuera... y, lo que es más importante, a través de la implosión, provocada por el voluble desarrollo interior que sus propios hijos, como Margarita, experimentan (2011: 51).

En *Modernidad como conciencia del mundo* (2014), Oliver Kozlarek retomará el planteamiento de Berman para analizar y profundizar en el “entendimiento sobre cómo la modernidad se despliega como una experiencia de destrucción de mundos (tradicionales) existentes” (Cortés, 2015: 115).

Así, el signo de la modernidad, que se abre con la Revolución Francesa en el ámbito político y que pone en duda la organización habida hasta ese instante, se inaugura con el Romanticismo Alemán en el pensamiento y la literatura, el cual, a fin de responder a la disgregación, intenta volver a fundir lo que se erosiona, lo que se separa. Pero, ¿cómo lograrlo? El *Athenaeum* se da a la tarea de resolver uno de los pendientes que Fichte había heredado de Kant: el de la escisión entre mundo, dios y sujeto que, como se ha visto preeliminarmente, Schlegel trata de reunir en la esfera de la religión, que se metamorfosea en la cultura.

Para ir de lo sensible a lo suprasensible, sin embargo, Kant buscaba una mediación entre filosofía teórica y filosofía práctica por medio del juicio: “La filosofía trascendental, a mi entender, declara la síntesis final de *logos*, *arkhé* y *phýsis* como imposible en el ámbito finito de la razón” (Hernández-Pacheco, 1995: 40), lo cual resulta un índice clave para comprender la apuesta literaria de la *Romantik*, siendo la poesía para Schlegel, Novalis y Schelling algo más que lo racional solamente, un espacio de privilegio donde por fin —gracias a la unión de necesidad y libertad, y al lenguaje del mito, ejemplar por naturaleza— la síntesis ansiada se podía llevar a cabo: “Cuando las ideas se convierten en dioses, la conciencia de la armonía deviene devoción, humildad y esperanza” (Schlegel, 2009 [1800b]: 195).

¿Son estos dioses de Schlegel, estas ideas conversas, los dioses de Calasso? No todavía. Por su parte, Novalis expresa: “Nuestro pensar fue hasta el día meramente mecánico, discursivo, atomístico o intuitivo tan sólo, dinámico. Acaso ha llegado ahora la época de la unión” (2006 [1798]: 38). La unión tiene que realizarse del lado de la poesía, centro de la cultura de acuerdo a Schlegel, pero sin duda las ideas no se convierten en dioses en Calasso, sino que desde el principio son dioses, formas, simulacros.

Antes de continuar, debe apuntarse que la Idea, por supuesto, no tiene para los románticos el significado que tenía para Kant o para la tradición racionalista. No obstante la torsión del sentido, estos autores mantienen un más que estrecho vínculo con Platón y con el idealismo, en específico con la tercera *Crítica* del nacido en Königsberg y su “como si” (esa voluntad de ilusión que Vaihinger interpreta en Kant a partir de su obra de 1911 *Die Philosophie des Als-Ob*, *La filosofía del como sí*), pero asimismo con la teoría de Fichte y su

prolongación, que ahonda las indagaciones kantianas; por ello, son capaces de desarrollar (fundamentalmente a través de Schelling) una filosofía de la naturaleza y del arte, que le enmienda la plana al maestro Fichte y a su filosofía del Yo absoluto, preocupándose menos por la “cosa en sí” —que no es objeto de la intuición empírica kantiana— y más por restaurar el viejo *continuum* que iba de los fenómenos al *mundus intelligibilis*, a los *noumena*, que es lo que los románticos miran con horror, como algo desvinculado y suelto:

entre los objetos del concepto de la naturaleza, que se pueden dar en la intuición, y los objetos del concepto de la libertad, que se hurtan a toda intuición, hay una distancia infranqueable; justamente la que separa a lo sensible de lo suprasensible (García y Rovira, 2007: 39),

algo en lo que Kant reflexionó largamente y que constituye el meollo de su *Crítica del juicio*, que debía crear un puente entre *La crítica de la razón pura* y *La crítica de la razón práctica*.

Aunque de entrada comparte la perspectiva filosófica de Schelling, como dan cuenta algunos de los aforismos citados —porque ambos comparten la decisiva influencia de Kant, Fichte y Schiller—, Schlegel tenderá a apostar todo a la autonomía de la esfera del arte, mientras que el filósofo de Leonberg inquirirá hasta su muerte por la creación de un sistema capaz de cifrar el devenir, en el que la razón y lo sensible puedan vincularse y ser uno.

El fragmento 47 de las *Ideas* muestra la penetración que Fichte tenía entre los románticos, así como la cercanía a la sazón de Schlegel y Schelling: “Dios es todo aquello que es absolutamente originario y supremo, es decir: el individuo mismo elevado a la más alta potencia. ¿Pero acaso no son también la naturaleza y el mundo individuos?” (2009 [1800b]: 200). Un eco que se escucha todavía en 1809 en la obra del antiguo compañero de viaje: “Lo vivo de la ciencia suprema sólo puede ser lo vivo primigenio, el ser al que no precede otro, el más antiguo de los seres” (Schelling, 2002 [1811]: 49).

En la parte final de su obra, Schelling justificará la existencia del arte y del mito no ya como centro infinito de la poesía, sino como estadios históricos necesarios para la aparición de Cristo y de la Revelación, con lo que parecerá pugnar por un regreso al pasado, si bien lo que en realidad efectuará será el emplazamiento de la aparición de dios en el culmen de un proceso de autoconciencia y perfeccionamiento futuro al que todavía no se ha llegado, siguiendo con ello la línea interpretativa que va del Idealismo especulativo al Primer Romanticismo Alemán: “Schelling había denominado a Dioniso ‘ese segundo dios’ ausente de la mitología y al que por lo tanto no se podía regresar, sino que, por el contrario, aún había de venir” (Frank, 1994: 44). Pero, como se ha indicado, en Schelling, como todos los

demás mitos vistos desde su perspectiva, Dionisos “y la historia de los dioses son sólo etapas para el advenimiento de Cristo” (1994: 22).

El propio Friedrich Schlegel, hijo de un pastor protestante como muchos de los filósofos y poetas alemanes de la época —incluido Nietzsche, nacido ya en 1844; sin olvidar que Schleiermacher es él mismo teólogo y eclesiástico—, se tornará hacia el cristianismo en un momento posterior de su trayectoria literaria; mas no es ese momento el que interesa aquí: lo son más bien las intuiciones primordiales de ambos autores románticos, en las que se esboza la silueta de una literatura que *ab initio* se propone absorber el todo disperso de lo que era el plano suprasensible.

Sin embargo, hay que subrayar que no es la búsqueda de un mito que sustituya al dios de los filósofos el principal interés en la obra de Calasso, ya que de esa manera el horizonte del nihilismo no se habría recorrido ni un ápice y el escritor estaría, al igual que los románticos, intentando rejuvenecer la racional cultura europea de corte platónico y aristotélico: “lo que el mesianismo romántico busca es el *rejuvenecimiento*, pero no el *licenciamiento* de Occidente” (1993: 119), señala Habermas, y sólo tras Nietzsche esto aparecerá con plena evidencia.

Así pues, al continuar por el camino de la autonomía del arte, Schlegel manifiesta que la literatura no es algo puramente ornamental y de entretenimiento, sino el espacio intermedio —el medio mismo— a través del cual Europa (mediante la religiosa cultura alemana) hace frente a la que, para una sociedad que anhela la síntesis trascendental pero se dedica en los hechos a devastarla, debía ser una verdadera amenaza: la amenaza de la nada, en un contexto metafísico todavía, mas en el que paulatinamente ésta iba concretándose con irreversibilidad, como irreversibles habían sido las consecuencias de la Revolución en Francia unos años antes, en la que los románticos se inspiraban para iniciar ese giro copernicano del espíritu, esa revolución espiritual: “quieren hacer de la literatura ese suelo común en el que toda la humanidad comunica; pero sin que la literatura renuncie a ser un ‘logos’ que quiere convencer y que no rinde, por tanto, ninguna exigencia de racionalidad” (Hernández-Pacheco, 1995: 13). Es decir, la poesía absorbe la razón, lo que puede parecer una aserción arriesgada, lo que desde mi punto de vista en efecto realiza la literatura, con lo que amplía su campo, sin cejar en su estatuto de *logos*. ¿Podría decirse lo contrario, que la razón absorbe la poesía? Quizá desde Hegel, pero no desde la perspectiva del *Athenaeum*. Lo que está en medio de ambos —y de Hölderlin— es ese texto denominado el *Programa Sistemático más Antiguo del Idealismo Alemán* (1795).

1.1.4 Cruce

La literatura, en tal cruce de coordenadas, vivida como una dilatación del espectro divino, abarca los más distintos ámbitos sin osar decir su nombre en voz alta, pugnando por volver a ligar no sólo ambas mitades de la esfera (lo sensible y lo suprasensible, la poesía y la filosofía) sino la tradición hermética alemana —de Meister Eckhart y Jacob Böhme al frente— con el mundo perdido de Roma y del cristianismo, tópicos en los que no se ahondará pero que tampoco pueden dejar de mencionarse, ya que sin ellos no se comprendería la magnitud que en dos siglos adquiere el arte. F. Schlegel (2009 [1800b]: 199), centro de este análisis, expresa: “lo que llamamos religión sólo sería una filosofía deliberadamente popular o instintivamente ingenua... los poetas parecen considerarla más bien como una variedad de la poesía que, ignorando la belleza de su propio juego, se toma a sí misma demasiado en serio”. De hecho, según Isaiah Berlin, es el pietismo la raíz del Romanticismo Alemán, “la relación personal con dios” (2000: 54). Nietzsche lo indica sin concesiones:

Entre alemanes se me comprende enseguida cuando yo digo que la filosofía está corrompida por la sangre de teólogos. El párroco protestante es el abuelo de la filosofía alemana, el protestantismo mismo, su *peccatum originale*. Definición del protestantismo: la hemiplejía del cristianismo —y de la razón... Basta pronunciar la palabra ‘Seminario de Tubinga’ (*Tübinger Stift*) para comprender *qué* es en el fondo la filosofía alemana (1997 [1895]: 39).

Claro que en ese horizonte romántico la razón viene a ser uno de los extremos y, por tanto, no pierde relevancia, al grado de que la obra artística es percibida y aceptada como la encarnación sensible de la idea —la llamada idea estética kantiana—, aun cuando la razón ya no sea capaz de convocar instancia suprasensible alguna. Con todo, ello no le impide continuar en su ambición de ocupar el sitio del dios muerto.

Por eso, es factible que en el *Programa Sistemático Más Antiguo* se asevere incluso que la razón puede “estetizarse”, que los conceptos son susceptibles de “embellecerse” y que el filósofo debe ser como el poeta, en pos de crear una nueva mitología de carácter racional, nociones que comparten Schlegel y Schelling aún en su periodo de *Athenaeum*, pero que acabarán ellas mismas por tener desarrollos insospechados. Burger afirma incluso que “el idealismo y su sucesora moderna, la fenomenología trascendental, junto con la moral del humanismo inherente a ella, son herederos de la teología y no, como pretenden ser, la superación ilustrada de la misma” (1997: 103).

...

Entre el pensamiento y la poesía es perceptible una cierta trasposición de planos, pero su imbricación, el cruce entre literatura y filosofía, no es lo que está ya a discusión; de hecho, la yuxtaposición de esas potencias será parte de lo que vengán a operar los románticos bajo el concepto de “género literario” que, en términos estrictos, desde la teoría literaria, no es un género tal como lo pretenden estos autores.

A partir del aforismo 62 de *Fragmentos críticos*, aparecidos originalmente en *Lyceum*, es posible establecer esto último: “Ya tenemos muchas teorías de los géneros literarios. Pero ¿por qué no disponemos aún de un concepto de género literario? Si lo tuviéramos, quizá nos bastaría una sola teoría” (Schlegel, 2009 [1797]: 39). Esa teoría es el propio Romanticismo, que da cuerpo a la literatura del absoluto.

En *El absoluto literario* (1978), el asunto cobra especial atención para Lacoue-Labarthe y Nancy, toda vez que los autores quieren dejar constancia de que una porción considerable de la filosofía contemporánea y de lo que en Francia se conocía hacia finales de los 80 del siglo XX como postestructuralismo, había sido ya teorizado por los románticos de Jena.

Ahí, Lacoue-Labarthe y Nancy apuntan que el texto romántico —el denominado *género literario* del Romanticismo— es un híbrido, pues aun cuando se lo postula como literatura recupera las exigencias especulativas de la filosofía de la época, reflexionando sobre sí misma y sobre la forma en que el mundo es experimentado por la consciencia, cambiando el propio carácter de la obra literaria desde entonces. La repercusión de tal proceso es central para esta exposición y, en cierto modo, esta tesis busca plantear su raíz:

la literatura —o cualquiera sea el nombre que se le dé— se dedica a la búsqueda exclusiva de su propia identidad, arrastrando tras de sí incluso a toda o parte de la filosofía y de algunas ciencias (aquellas que se llamarán *humanas*, curiosamente), y abriendo el espacio de lo que llamamos hoy, con una palabra a la que los románticos aficionaban particularmente, la “teoría” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 41).

Mas aquí hay que dejar claro que, pese a la trasposición de planos que se señala, en estricto sentido la literatura no viene a sustituir a la razón, como podría parecer en un primer instante, si bien esa posibilidad tampoco puede ser descartada sin añadir matices: en el arte —la literatura en este caso— ha recaído a finales del XVIII la empresa de indagar cualquier posible acceso a una instancia suprasensible que vuelva a ligar los mundos tradicionales ya erosionados, objetivo que a los románticos no les parece un proyecto ni desmesurado ni

exorbitante y que, en cambio, supondrán realizable por medio de la creación de una nueva mitología, como si el mito pudiera crearse *ex profeso, ex nihilo*.

Se buscaría así, de una vez por todas y de manera irreversible, la unión de poesía y pensamiento en el terreno de la literatura, tomando para sí el relevo de la razón, pero sin sustituirla en sus funciones al poseer una lógica interna diferente: “Todo cuanto cabía hacer con la filosofía y la poesía por separado ya se ha hecho y consumado; así pues, ha llegado la hora de unirlos” (2009 [1800b]: 210), escribe Schlegel en *Ideen* 108, lo cual había apuntado también en los *Fragmentos críticos*: “La historia de la poesía moderna en su totalidad constituye un comentario paralelo del breve texto de la filosofía: todo arte tiene que hacerse ciencia, y toda ciencia, arte; poesía y filosofía deben estar unidas” (Schlegel, 2009 [1797]: 51). Y será esta nueva literatura —la llamada *literatura absoluta* en la terminología de Calasso—, la que tome el relevo de aquella razón desencantadora e impotente, mas no la literatura *per se* que existía hasta entonces, bajo el precepto de la imitación de la bella forma de la naturaleza, como bellas letras.

La que tome el relevo de la razón, no su sitio ni sus funciones, será esa nueva aleación entre poesía y pensamiento, indiscernible y reflexiva, consciente de sí, autorreferencial y autónoma, sagrada y ridícula a un tiempo, pues ridícula es toda caricaturización, toda parodia, y nada es más tautológico que la palabra racional en pos de sí misma. Esto —en el contexto de la Muerte de Dios, en el proceso que se desplegará desde ese instante pero visto desde otra perspectiva— tendrá bifurcaciones inusitadas: “Si el profano, o sea el profanador, devora lo que es sagrado, sagrado y profano se unen en una inaudita mezcla que hará para siempre imposible, a partir de ese momento, separarlos” (Calasso, 2001: 308). No porque desaparezca el plano suprasensible los simulacros de las que fueron ideas se evaporan; más bien, da inicio un largo vagabundeo por la Tierra en el cual aparecen sin garantía alguna en los más diversos lugares, como en una parodia de sí mismos, sin poder de cohesión, segmentos que evocan un orden hundido que quisiera seguir primando, *eídola* que aspiran a presentarse como lo que fueron, pretendiendo ostentar el sitio extraviado, mas en un momento en que el mundo real, ordenado mediante la razón —el plano inteligible— no existe ya.

1.1.5 Falsa sacralización

En la teoría de Calasso —entendiendo “teoría” en el sentido que los románticos le conferían a la palabra—, la cual puede advenir sólo después de que haya aparecido Nietzsche, es

evidente que la literatura no se afana ya en pos de una instancia suprasensible, pues se percata de que aquello que la razón pone no es lo que viene a dar la literatura, aunque a los románticos les pareciera que la poesía podía realizar aún la síntesis trascendental, absoluta; mas eso equivaldría para el italiano —como equivalió en la tentativa de Mallarmé un siglo más tarde del Romanticismo— a no salir del círculo de la metafísica y del nihilismo, y a encaramar un falso ídolo —la sacralización de un fragmento de la realidad, de una parte de ésta como si fuera el todo— al espacio vacío en el que debiera estar situado el plano inteligible de la Idea platónica (vid. Xirau, 1971, 1993).

En resumen: esa posibilidad no sería más que la dilatación del conocimiento representativo que Nietzsche denuncia, la comedia del conocimiento occidental, como si se tratara del propio devenir. La razón no es ya capaz de acceder al cielo de la Idea porque no existe tal cielo y la literatura no puede reemplazarla en esa función metafísica porque está perdida por el avance de su propio mecanismo ciego, lo que no implica que lo sagrado desaparezca del mundo sino que se vuelva de momento indiscernible y el lenguaje imbuido de razón y de dialéctica no sea ya capaz de nombrarlo. ¿Es esto equivalente a su desaparición? No, porque de serlo la palabra y el mundo que ésta nombra no se distinguirían, y viviríamos en el absoluto, y no es éste nuestro caso. El tiempo aún avanza, somos mortales, las hojas de los árboles caen.

“Muy poco tiempo después de que el pensamiento de un nuevo lenguaje me acuciara una vez más, vi como se abría una gloriosa perspectiva ante mi ojo interior” (2009 [1800a]: 224), expresa Schlegel en el ensayo *Sobre la incomprendibilidad*, con lo que queda de manifiesto que la reunión de filosofía y poesía, y la anexión de la *arkhé*, se plantea desde entonces como una cuestión eminentemente lingüística, es decir, la naturaleza del lenguaje y sus límites para dar cuenta de la realidad es una cuestión preponderante. Nietzsche caricaturizará esta circunstancia en el *Crepúsculo de los ídolos*, pero no será ni el primero ni el último en darse cuenta de la jaula de necesidad y libertad que es el lenguaje.

Ahora bien, ampliando este paréntesis sobre la naturaleza del lenguaje, hay que reconocer que, con suma facilidad —por acción del nihilismo—, muchos términos hoy se confunden, tal como el de “mito” o el de “sagrado”, con sustitutos sacralizados a la fuerza, con divinizaciónes menores que se quieren hacer pasar por ellos. Es una de las múltiples secuelas de la Muerte de Dios: la sociedad y sus distintas caras es la última de estas entidades en tratar de ser divinizada, la entidad que hasta este momento se mantiene:

El siglo XIX quedará como el del triunfo social. La teología social se desvinculó crecientemente de toda dependencia y ostentó su peculiaridad: la de ser tautológica, publicitaria. La fuerza del choque de las formas políticas totalitarias no puede explicarse a menos que se admita que la noción misma de sociedad ha absorbido en sí una potencia inaudita, que había pertenecido antes a lo religioso. Consecuencia de ello serán la liturgia de los estadios, los héroes positivos, las hembras fecundas, las masacres. Ser antisocial se convertirá en el equivalente del pecado contra el Espíritu Santo. El pretexto puede ser de índole racial o clasista, pero para exterminar al enemigo el motivo reivindicado es siempre el mismo: se tratará de seres dañinos para la sociedad. La sociedad es el sujeto que está por encima de todos los sujetos, en aras de cuyo bien se justifica todo (Calasso, 2002: 167).

Nuestra óptica a este respecto, en lugar de haber obtenido una perspectiva privilegiada por el tiempo transcurrido, continúa siendo arbitraria y parcial; en suma, está falseada, se trata de un punto de vista adulterado por el transcurso de los acontecimientos.

1.1.6 Engarce

No obstante, queda claro que el término “mito” es cuando menos problemático y que sus acepciones poseen algo de indolente atavismo, de agua estancada, cuando no se refieren con franqueza en su uso corriente a una palmaria “mentira”, como en frases del tipo “los cinco mitos de lavarse el cabello todos los días”, cuya utilización indiscriminada llevan a cabo poetas, científicos y académicos por igual. Sin embargo, circunscribir el mito al pasado no es del todo inexacto, puesto que hoy día no existe ya un pueblo de fieles, una comunidad litúrgica que lo ponga en acción, un culto que le dé cohesión y, en todo caso, a una religión personal, a una profesión de fe única, a la búsqueda individual de algo “espiritual”, como lo entendían los románticos, no podría dársele tal nombre (pienso en *Ideen 22*). ¿De qué se habla entonces hoy día cuando se dice que el mito aún vive?

Tampoco las religiones monoteístas que quedan en pie pueden inscribirse en ese horizonte múltiple; en todo caso, sus textos remiten a esa *poesía que se toma demasiado en serio a sí misma y de manera unilateral*, como indica Schlegel (*Ideen 42*), lo que en el Cristianismo se denominaba la Revelación, de acuerdo a sus propios exegetas. ¿Qué queda entonces? Según Calasso, una ontología y una epistemología plurales, pero mediados por la literatura y por el lenguaje, esta literatura que apunta a lo infinito, que indaga y anhela designar lo absoluto, pero que no puede ser ya mito, aun cuando lo sagrado no haya desaparecido.

Ahora bien, lo postulado por la Revolución Francesa —a partir de la cual el individuo debe encontrar su sitio en la sociedad no por derecho de nacimiento sino por sus propias

posibilidades— y esa falta de una comunidad que comparta sus creencias, todo ello en nombre de la libertad, son las partes de la ecuación desde la que puede entenderse el apremio de pertenencia a un grupo social que es visible durante el siglo XIX, lo cual desembocará a la postre en el totalitarismo. “Herder pone de moda la idea de «espíritu del pueblo», de la historia como desarrollo orgánico de una cuasi subjetividad colectiva” (Hernández-Pacheco, 1995: 27), por lo que puede afirmarse que la sensación de extravío precede a la *Romantik* y que Herder se encuentra con ella, tal como la decapitación de un rey que lo era por derecho divino pone de relieve, en Francia, pero incluso antes en Inglaterra.

El Romanticismo aparece así sólo como uno de sus síntomas y no como la causa. La causa es, en todo caso, el nihilismo, la Muerte de Dios, la pérdida paulatina del plano inteligible, del centro que le daba legitimidad, cohesión y legibilidad al mundo, un proceso de derrumbe visible ya en la Edad Media, con sus pestes y la gran escisión dentro de la Iglesia Cristiana.

Lo que en todo caso viene a operar también la *Romantik* es el redescubrimiento y la reinterpretación del pasado, el griego en específico a partir de Winckelmann, y puesto que no puede Alemania todavía equiparar su destino geográficamente al de Estados como el inglés, el español o el francés, lo hace en el tiempo, con la Grecia antigua como ideal del espíritu (Hernández-Pacheco, 1995: “La cultura alemana a finales del siglo XVIII”), abriendo aun más el vórtice del nihilismo, el torbellino de la historia que no deja de soplar sobre el *Angelus Novus* visto por Benjamin, en cuanto toma conciencia de la imposibilidad de alcanzar la cerrada perfección griega, tendiendo su apuesta al infinito, a lo sentimental del absoluto y no a la ingenuidad de la *phýsis*.

. . .

La literatura —en un sentido epistemológico más que en uno teleológico o político— no sustituye a la razón, a esta razón que durante el periodo romántico se quiere aún metafísica, porque lo que aquella da, estaba ya antes de la razón. La *Romantik* es, por eso, un redescubrimiento de aquella vía, oculta durante años, pero no tanto como para haber sido olvidada: “Esa búsqueda es esencialmente la misma que la de los más audaces pensadores del Renacimiento, y por eso ha podido decirse con profundidad que el romanticismo es un renacimiento del Renacimiento. Pero es claro que un renacimiento no es una repetición” (2004: 41), considera Tomás Segovia. A su vez, lo indica Calasso en una entrevista acerca de *La literatura y los dioses*: “En mi libro intento recoger algunos cambios que ha sufrido a lo

largo del tiempo la noción misma de literatura, cambios que han sido radicales, y tratar de fijar la relación que existe desde el principio entre la literatura y estos seres llamados dioses” (Galán, 2003).

Antes que la razón, junto a la literatura, en el medio de la literatura, estaban ya los dioses y el mito, sus historias fundacionales, sin que ello implique una sacralización de la literatura contemporánea ni una desaparición sin más de la razón. Lo que ocurre es otra cosa: la absorción de la razón y su comedia —o tragedia, en el sentido etimológico de la palabra—, de la crítica y la reflexión, que se insertan en esa literatura que pugna por hacer visible lo invisible, y en reconocer lo sagrado ahí donde sólo *reinan los fantasmas*, parafraseando a Novalis. Roberto Calasso añade sobre este proceso, una vez muerto dios: “Jamás el lenguaje y el discurso sobre el lenguaje habían llegado a una proximidad tan extrema. Se tocan sin coincidir... como si pudieran coincidir en cualquier momento pero prefirieran dejar una mínima abertura para la respiración” (2002: 174). El lenguaje, el nuevo lenguaje que entrevió Schlegel, comienza a emerger:

La búsqueda es ahora mucho más conscientemente la de un lenguaje, o más precisamente la del secreto de un lenguaje. Una de las maneras más claras de describir la revolución romántica es... verla como la súbita nostalgia de los resortes de un lenguaje perdido: los resortes del lenguaje de Homero, del lenguaje de los mitos arcaicos, del lenguaje bíblico y evangélico y de los grandes símbolos ancestrales, resortes que todavía manejaban Dante y Shakespeare, incluso Calderón y Ariosto, y que siguen manejando los poetas analfabetos del pueblo, los anónimos autores de leyendas infantiles, los sacerdotes y shamanes de los pueblos llamados “primitivos”, pero que ha extraviado en cambio la Europa racionalista, eficaz y dominante. Occidente de pronto se alarma de que haya sido demasiado alto el precio de su triunfo (Segovia, 2004: 41-42).

El Romanticismo no trata meramente de sustituir *lógoi*, no opera esa sustitución, como alguna vez se creyó que a su vez habían sido sustituidos los *mýthoi* por estos últimos, ni trata tampoco —como se verá más adelante— de la mera estetización de las ideas, tal y como quisiera el *Programa Sistemático Más Antiguo del Idealismo Alemán*, ya que de mantenerse en ese contexto, el arte tendría el peso que tiene ya para un Kant, para quien a pesar de tratarse de una experiencia agradable, todavía está relegado a un segundo plano al no tener concepto pero depender de la razón y dibujarse justamente frente a ella. Caso contrario: aceptar que el arte es la encarnación sensible de la Idea llevaría a la literatura a aceptar lo planteado en el *Programa Sistemático Más Antiguo* y, con éste, la posterior deriva hegeliana: “Hegel dirá que la belleza es la manifestación sensible de la idea” (Hernández-Pacheco,

1995: 92). La posición de Schlegel en ese sentido no puede sino ser polémica y aparecer con un dejo de ambigüedad.

Por un lado, el autor de *Lucinde* hace patente que filosofía y poesía son dos esferas diversas: “Allí donde acaba la filosofía, debe empezar la poesía. De ningún modo debe haber un punto de vista común” (Schlegel, 2009 [1800b]: 200). Mas es evidente que habla de la dicotomía platónica —y de sus ámbitos correspondientes— mundo sensible /mundo inteligible, a la que durante este trabajo no se dejará de apelar.

No obstante, cuando Schlegel afirma que profesar una creencia personal es una débil tentativa y que ésta debe extenderse “a gran escala, en todos los sentidos”, y pide despertar “de su tumba a todas las religiones”, dándoles “una nueva forma mediante la omnipotencia de la ciencia y el arte” (2009 [1800b]: 196), pareciera como si, en efecto, suscribiera la postura del *Programa Sistemático* y apelara a la noción de un pueblo que debiera ejercer el culto. Más adelante, aún en *Ideen*, Friedrich se referirá a la imposibilidad de “explicar ni comprender el universo, sino sólo intuirlo y revelarlo. Así pues, dejad de llamar universo al sistema de la empiria y, si todavía no habéis comprendido a Spinoza, aprended a leer la verdadera idea religiosa del universo en los *Discursos sobre la religión*” (Schlegel, 2009 [1800b]: 217).

Pese a dichas posiciones, el autor romántico no dejará de dar cuenta de la cortedad de la razón y apuntará a la infinitud de la poesía, con lo que lanzará un irónico guiño por la dirección que ha tomado finalmente su planteamiento, siendo cualquier humana tentativa de comprender y reducir a términos discursivos o teóricos lo absoluto algo condenado al fracaso desde el inicio. “El mundo humano es el órgano común de los dioses. La poesía les une con nosotros” (2006 [1798]: 41), dirá a su vez Novalis.

El arte que contiene en sí mismo su teoría y que reflexiona sobre sí —como expresa Calasso al hablar de la proximidad del lenguaje y del discurso sobre el lenguaje, pudiendo coincidir en el cualquier instante aunque evitando hacerlo—, es ya en la *Crítica del juicio* capaz de suspender el principio de realidad, mas aunque posea tal cualidad no por ello deja de ser mentira, ficción, fantasía. Nietzsche, aun cuando su pensamiento sea más radical al respecto, parece continuar sin quererlo —en una de sus dos vertientes— esa línea kantiana, pues pese a elevar a categoría primera el principio del mundo como creación, ya puesto de manifiesto por Schlegel, Schelling y Novalis, continúa arrastrando el lastre de la razón al especificar que el arte debe hacerse de una manera consciente, lúcida, despierta. Empero, en el terreno de la sola razón el arte no puede ser verdadero, pues ese tipo de verdad —

como las ciencias naturales lo plantean— sólo puede encontrarse mediante dispositivos que la comprueben.

. . .

Al acercar pensamiento y poesía, idea e imagen, el Romanticismo opera el engarce entre filosofía y literatura y, si bien, la literatura no sustituye a la razón, sí toma su relevo durante ese periodo en lo que se refiere a la pretensión de reunir el plano de dios con el del sujeto y el del mundo, mas con resultados bien diversos e imprevistos. Según el nacido en Königsberg, esto era sólo posible en el plano estético, en el “como si” (*als ob*) del arte: una cuestión que quitaba el sueño a los románticos más que el *noúmeno*.

Comenzará así, hacia finales del siglo XVIII, a partir de la publicación de la *Crítica del juicio*, no, ya antes, con la primera *Crítica*, una extenuación involuntaria de los parámetros platónicos —puestos paradójicamente en boga de nuevo por el königsbergense—, un visible enflaquecimiento metafísico que acabará en la disolución de la dicotomía mundo sensible/ mundo suprasensible, mundo falso/ mundo verdadero, cuyos síntomas son explícitos antes de Nietzsche en Kant, Jean-Paul, Fichte o Gérard de Nerval, pero también en los románticos de Jena, para quienes —pese a ser hijos de pastores protestantes en su mayoría— está claro que dios es en todo caso una presencia inmanente en el mundo y ya no un ser trascendente que legisla desde lo alto, herencia del pietismo y de la Reforma Luterana.

A pesar de que las aspiraciones de los románticos tienen un claro corte metafísico, no será ya posible la asunción de un dios suprasensible, toda vez que el nihilismo destruirá el suelo en que tal escenario podía verificarse: “La expresión ‘nada’ significa ausencia de un fundamento suprasensible” (Frank, 1994: 19).

El Primer Romanticismo Alemán nace así entre las entrañas de la filosofía, entre los conceptos y las aspiraciones de la época: “no es comprensible (incluso accesible) sino a partir de lo filosófico” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 59); sin embargo, también es engendrado entre un innegable aliento litúrgico y algunas antiguas ideas artísticas que permanecieron vivas por autores de corte neoplático, en los que Schelling tendrá particular interés, buscando incidir mediante la rotundidad y concreción del arte en el ámbito abstracto del pensamiento, intentando volver objetivo lo absoluto, encontrándose a mitad de camino entre la epistemología del proyecto ilustrado y la experiencia tangible de la literatura, una búsqueda de la plenitud extraviada.

Sólo en ese contexto semántico del Romanticismo, con el resquebrajamiento del edificio de la razón y la amenaza de la nada, puede entenderse la magnitud que de pronto se

confiere a la literatura, así como su consiguiente imbricación con la filosofía en el llamado “género literario”. Que de pronto el pensamiento europeo, la filosofía canónica, la modernidad misma, el propio Schelling, hayan relegado la vía literaria que en parte habían abierto e invocado, como sin haberlo querido, no cambiará nada: la literatura del absoluto estaba ahí y no iba a desaparecer sin más.

1.2 Instante suspendido

1.2.1 *Substratum*

Como se decía en el apartado anterior, para el Círculo de Jena —Friedrich Schlegel y Novalis en particular—, el pensamiento debe tener por fuerza ya otro sentido y, la Idea, a la que tanto apela el autor de *Lucinde*, vendrá a entrañar algo diverso de lo que implicaba hasta Kant y Fichte.

Los dos filósofos distinguen como “idea... un concepto de la razón” (Kant, 2012 [1790]: 296), es decir, una idea que a un tiempo participa de lo suprasensible, al ser parte de la razón y no de la *phýsis*, pero que al poseer de suyo concepto, una determinación, se halla del lado de lo sensible, o al menos encuentra su unidad por medio de la multiplicidad de sus representaciones, que vienen así a concentrarse.

Con todo, el nacido en Königsberg también habla de otra clase especial de concepto: aquél “para el que no puede ser adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación)” (Kant, 2012 [1790]: 435), lo que significa que, partiendo de Platón, pero sin asumir del todo lo que comporta su metafísica, el autor de la *Crítica de la razón pura* habla de un tipo de idea que no puede verificarse mediante los sentidos ¿Podría tratarse sólo de una cuestión de diferencia terminológica entre las concepciones de Platón y Kant?

Aunque así fuese, hay aquí un indicador relevante para distinguir la postura de Kant, que es el hecho de que la *intuición* no puede conformar ninguna imagen o concepto para ciertas ideas. En ese sentido, para el filósofo de la Antigüedad la idea no era de ningún modo deducible a partir de la actividad del pensamiento, por lo que puede afirmarse que, desde su perspectiva, una idea no era igual a una deducción conceptual, a un concepto; el concepto, a diferencia de la idea, es susceptible de inferencia y de intuición por medio de las representaciones de la experiencia empírica; no así la idea, que se revela, se contempla, se halla, pero no se deduce. Está —como diría Fichte— puesta *ab initio*, e independientemente de que uno repare o no en ella, existe, como una realidad autónoma que, en el mundo de la dicotomía mundo inteligible/ mundo sensible, justifica la apariencia, el plano aparente de las determinaciones, las representaciones, lo condicionado y los sentidos.

En relación a su maestro, Aristóteles ya interpretaba las ideas como entes conceptuales, es decir, entendía las ideas “como entificaciones o hipostatizaciones de los conceptos abstractos”, lo que dice mucho de la recepción crítica que hace de ese tipo de conceptos hipostasiados; y es que, aunque fueran tratados como conceptos, para el autor de

la *Retórica* no podían poseer sólo un carácter metafísico: estaban aquí, en este mundo, por lo buscaba la manera de situarlas en las cosas, en el plano sensible, en la materia. No entraré en detalles en la obra aristotélica, subrayo el antecedente, que hay que tener en cuenta para el desarrollo que los románticos darán a la cuestión del concepto, de la imagen, de la idea.

Kant, que rehabilita la teoría de las ideas, oscila, sin embargo, entre ambas posiciones: por una parte, considera que —aun siendo de índole conceptual— las ideas no pueden ser formas en la materia, puesto que éstas no son objeto de percepción, es decir, se sustraen a los sentidos, sin que sea posible derivarlas a partir de lo sensible, con lo que sigue a Platón en ese punto; mas, por la otra, actúa como si, al ser conceptos, las ideas no pertenecieran meramente al ámbito inteligible y pudieran ser referidas a acciones, siguiendo de este modo la línea de la filosofía moderna que, desde Descartes, pone el acento en la actividad racional como ordalía del propio estatuto ontológico.

Fichte intensifica la postura de la filosofía racionalista de la época y, en vez de centrarse en la idea, “eleva al sujeto como la única sustancia”, pero como una sustancia que actúa, no inmóvil, sino como acción, como actividad reflexiva y pura actualidad:

lo verdaderamente existente es el yo como acto que se pone a sí mismo y, al ponerse, se opone a todo lo demás: no-yo. Con el acto por el cual se arriba a la conciencia de sí (yo soy yo) ésta se alza como aquello que condiciona —y, por tanto, trascendentalmente precede— a la conciencia empírica (Grave, 2011: 40).

En cierto modo, Fichte apela a dos planteamientos, delineados alternativamente por Descartes y por Locke, ambos bien conocidos por Kant: en el caso del filósofo francés, se trata de su conocido *Cogito*; mientras que en el del segundo pensador, parece aludir a un pasaje de *An Essay Concerning Human Understanding* (1695), en el que Locke indica que al no poder existir por sí mismas, forzosamente alguien debe haber pensado dichas ideas, que son objeto sólo de contemplación, pero no resultado de inferencia, si bien puntualiza que esto opera como una *suposición*: “not imagining how these simple *Ideas* can subsist by themselves, we accustom ourselves to *suppose* some *Substratum* wherein they do subsist, and from which they do result, which therefore we call *Substance*” [“al no imaginarnos de qué manera puedan subsistir por sí mismas esas ideas simples, nos acostumbramos a suponer algún *Substratum* donde subsistan y de donde resultan; el cual, por lo tanto, llamamos *sustancia*”. La traducción es mía] (*Ensayo*, 1825: 191).

Ese sustrato, esa sustancia, no obstante, resulta *incognoscible* para Locke y, por tanto, se trata de algo supuesto y virtual, hipotético y, en cualquier caso, desconocido, lo que será un punto culminante para esta exposición en el siguiente apartado de este capítulo y para el influjo que ejerce sobre la *Romantik*, mas ya desde la primera *Crítica* Kant (B34) expresa que la experiencia y la necesidad dependen de causas que no se dan a los sentidos —el *noúmeno* o la *cosa en sí*— y que, por ende, al rebasarlos, no puede explicarse como se explicaría un acto del orden sensible. Así, Kant seguirá a Locke, quien afirma que “la sustancia no es aprehendida por ningún sentido; y como todo nuestro conocimiento se inicia y concluye en los sentidos, la sustancia, que es una realidad que pertenece al orden inteligible, viene a hacerse así *incognoscible*” (Prieto, 2010: 126), como si siguiéramos en el círculo de la Idea platónica. A ello, Leopoldo Prieto agrega que “Hume dirá más adelante que ese sustrato, la sustancia, no existe ni en su modalidad corporal (la sustancia física) ni en la espiritual (el alma). La sustancia viene así a convertirse en un constructo de la imaginación” (2010: 126). La sustancia no es física ni espiritual, es una imagen de la mente, se la encuentra en el plano de la imaginación, del alma. La mesa está puesta para los románticos.

Al hablar del sujeto —de la persona individual más precisamente—, el autor de Königsberg retoma en la *Crítica de la razón pura* (A361) el planteamiento empirista de Locke y, de manera semejante a él, al caracterizar a este sujeto como consciencia pensante, lo emancipa sin embargo de la idea, en tanto algo que no puede conocerse, que no es objeto de análisis al pertenecer al plano inteligible. Por ello es que al fundar su teoría de la experiencia, Kant remitirá el pensamiento al “concepto de *acción absoluta*, es decir... *acción autoconstituyente y desvinculada de toda sustancia*. Esto es lo que significa que el pensar es, en palabras de Kant, un *puro hacer*” (2010 [1781]: 123-124).

De estos precedentes, abocetados aquí en breve, abrevará Fichte para establecer su tesis, coincidiendo con Kant en la absolutidad del pensamiento, aunque confiriéndole a éste el carácter de acción, de pensar que, actuando, pone su propio yo: lo que *grosso modo* realiza el nacido en Rammenau es justamente caracterizar esa consciencia pensante como actividad pura que, de tal modo, se da a conocer mediante la acción. El caracterizar, la caracterización, la característica, será de suma importancia para la Escuela de Jena.

1.2.2 Razón ígnea

La lectura kantiana del discípulo de Sócrates obedece a los fines de la primera *Crítica*, en la cual se “desplaza el peso de la discusión de las ideas de Platón del terreno del conocimiento

especulativo al terreno de la filosofía práctica, esto es, al terreno de aquello que ‘se basa en la libertad’” (Basta, 2010: 83).

Kant le resta relevancia al terreno suprasensible para ganar un ámbito de libertad para la praxis. Libertad, a partir de él, será el uso práctico de la razón para determinar la voluntad, la acción determinada por la razón, la creación de un mundo conforme a la razón. La libertad —opuesta a la necesidad durante todo el Idealismo, siguiendo en esto a la propia filosofía crítica kantiana—, buscará la síntesis entre las dos, lo que equivaldría a franquear la distancia entre lo inteligible y lo sensible.

Para lograr esa unión, Kant había partido del hecho de que la libertad es un criterio práctico y que, a partir de la razón, es capaz de determinar el mundo empírico bajo el principio de causalidad, desde el entendimiento, y no desde las inclinaciones naturales. El entendimiento, para el königsbergense, no es sino el conocimiento objetivo, el proceso por el que los objetos sensibles, captados por los sentidos, al pasar por el pensamiento, se convierten en algo objetivo, es decir, el conocimiento por el que los fenómenos se vuelven objetos para el pensamiento. Si la libertad en Platón aparece como una idea, Kant la utiliza como si fuese una serie de normas legislativas sobre los objetos sensibles.

Debe recordarse que el autor de la *Crítica del juicio* acepta la existencia de un plano inteligible, en el que los sentidos son limitados por la razón, y de un plano sensible, en el que la razón no puede conocer más que aquello que los sentidos perciben como datos empíricos y que ésta convertirá en conocimiento objetivo; sin embargo, postula también una “forma mixta teórico-práctica de metafísica” (Zöllner, 2018: 260): teórica porque el origen de ideas como Dios, el mundo, el alma o la libertad, no puede ser sino inteligible, sin contar con intuiciones sensibles que les sean adecuadas en el ámbito empírico; práctica, porque con esas ideas el nacido en Königsberg afianzaba su metafísica de lo sensible y le confería al ámbito práctico una fundamentación, una validación moral, con lo que intentaba dejar delineado ese puente que más tarde iba a tender entre filosofía de la razón y filosofía de la praxis. Así que bien podía la idea bajar al plano sensible y disgregarse en una serie de pautas.

Kant se concentrará no en la parte epistemológica, en el contenido inteligible de la idea, sino en sus implicaciones prácticas, en su carga moral y política, aunque al final lo haga también en abstracto: “el concepto que vertebra la filosofía práctica, esto es, el concepto de la libertad, representa en su objeto una cosa en sí misma, pero no lo presenta en modo alguno en la intuición” (García y Rovira, 2007: 39). Aparece de nuevo aquí la intuición, el

viejo *noûs* (νοῦς) griego secularizado, relevante para comprender el paso del Idealismo a la *Romantik*.

Que la idea de la libertad pertenezca al plano suprasensible no le ha impedido a Kant operar con ella a favor de su filosofía práctica y, lo que es más, de utilizar dicha condición, que viene a ser una condición de autoridad —aun cuando se trate de algo inteligible— en un sentido opuesto, ya que lo hace en pos de “liberar la cuestión de la virtud de todo lo empírico y... fortalecer la propia posición apriorística en relación con la virtud entendida como regla inequívoca y... criterio indiscutible para la acción moral” (Basta, 2010: 84), lo que parece una paradoja: partir de un principio *a priori* y aplicarlo *a posteriori*.

A fin de evitar esa abstracción, Fichte hará encarnar la libertad en el principio del Yo que se pone y se fundamenta a sí mismo en la acción de ponerse, con lo que el peso de la idea se trasladará de manera más rotunda del cielo suprasensible al propio movimiento de los fenómenos, o bien, a su origen, situado por Fichte en el Yo absoluto. Los románticos, en especial Schelling, pero también Novalis y Schlegel, participarán del mismo entusiasmo, aunque no se detendrán en ese punto.

Schlegel interpretará el Idealismo del autor de *La doctrina de la ciencia* (1794) como el equivalente espiritual de la revolución política que ha tenido lugar unos años antes en Francia, con lo que sería el Yo que encarna en el mundo, en la Empiria, la demostración de esa fuerza que rige tanto lo incondicionado como lo contingente. No hay que olvidar que en los *Fragments* el poeta romántico reiteraba que la poesía había de tener una naturaleza republicana, una naturaleza revolucionaria, proveniente de una fuente única: el absoluto, encarnando en lo finito por obra del Yo.

En las *Ideas*, el menor de los Schlegel añadirá un nuevo matiz a su recepción de Kant para afirmar que el poeta y la poesía deben perseguir el propósito de formar a los ciudadanos, cumpliendo así un papel en la cosa pública: “Tan nocivo para el artista es querer mandar como querer servir; no puede hacer más que formar, sólo formar, de modo que lo único que podrá hacer por el Estado es formar amos y siervos, transformar en artistas a políticos y administradores” (Schlegel, 2009 [1800b]: 202). El Romanticismo tiene un claro sentido educacional, que está presente tanto en Kant como en Schiller y que tiene su fundamento en la idea de la libertad.

Ahora bien, en cuanto se lee la definición del fragmento 121 de *Athenaeum* sobre lo que es la idea, se observa, con todo, que algo esencial, a un nivel más profundo, ha debido

transformarse en referencia a lo que el königsbergense entendía aún por este término: “Una idea es un concepto perfecto y acabado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, la alternancia que se genera a sí misma de dos pensamientos en conflicto...” (Schlegel, 2009 [1798]: 84). Como si se dijera, entre el cielo suprasensible y el mundo de los sentidos, tal como la idea de la libertad kantiana, pero a diferencia de ésta la idea de Schlegel se halla en una relación de simbiosis que pretende abarcar lo real y lo ideal, cumplir la síntesis, en el medio de la ironía, en pugna, en confrontación, en una animación pendular de lejanía y acercamiento, de fuerzas que chocan y se entrelazan para volver a disgregarse.

Se anuncia ahí la dialéctica negativa de Hegel, desarrollada desde los textos de Schiller y su recepción de Kant, perceptible también Fichte, Schelling y en Hölderlin, pero que el autor de *La fenomenología del espíritu* capitalizará finalmente. Sin embargo, también se anuncia algo más, que continúa a lo largo del siglo XIX y que no se estanca en una síntesis de opuestos.

Para Novalis, al concebir la idea no debe dejarse de lado la energía del cuerpo mismo, sino recurrir a la totalidad del movimiento, al ir y venir no sólo de las facultades especulativas, de la razón y el entendimiento, sino a la vida misma como parte del pensamiento orgánico, ya como acción: “Pensar es un movimiento muscular” (2006 [1798]: 38), dice Hardenberg en *Gérmenes*, quien en otro aforismo enunciará: “No sólo la facultad de reflexión funda la teoría. Pensar, sentir y contemplar hacen una sola cosa” (2006 [1798]: 38), de donde se colige el sentido que la *Romantik* concede a ambas mitades de la esfera y no sólo a una, por separado, operando como si la síntesis trascendental se hubiera efectuado.

De hecho, para Schlegel, también la razón queda atravesada y no puede ya ser la misma, con lo que se amplía su esfera de acción, como escribe desde los *Fragmentos críticos*: “Lo que se suele llamar razón es sólo un género de la misma, en particular la fina y acuosa. Pero existe también una razón ígnea y espesa que es la que hace que el ingenio sea tal y la que brinda al genuino estilo su componente elástico y eléctrico” (2009 [1797]: 48). Ese segundo tipo de razón al que Friedrich apela sólo será posible una vez que las consecuencias de lo planteado por Fichte se transformen en el interior del Romanticismo de Jena.

La idea y la razón se empalman y conectan con la ironía y con el Witz, con la energía del cuerpo y el mundo de los sentidos. Pensar es una actividad en la que el yo se pone a sí mismo, de acuerdo a Fichte, pero no está alejada de la percepción ni de la sensibilidad, pues

el yo es también estas cualidades, como tampoco lo está de la idea —objeto de toda contemplación—, que sólo puede atisbarse mas no deducirse.

1.2.3 Sujeto como actividad

Esta transformación en la noción de la idea —que modifica también la perspectiva del pensamiento, de la razón como se la consideraba hasta antes de la *Romantik*— es el aire que se respira por entonces y en el cual Schelling articulará su filosofía de la naturaleza (1797-1801), esbozando una comprensión de ésta como *phýsis*, a la manera clásica, que vendrá a yuxtaponerse a la filosofía fichteana y a corresponderse con el conocimiento mítico, que Schlegel veía junto a los misterios de los antiguos como el *centro de la poesía* (*Ideen* 85).

Y más que para Kant, quien no pretendía unir de manera definitiva filosofía práctica y filosofía teórica, y que sólo deja indicado el potencial puente entre ambos planos, es Fichte quien efectúa el cambio en el concepto de razón, para que éste acepte el mundo de los fenómenos, lo aprehenda y se haga uno con él, en el Yo, en el saber, en la vida, en el espíritu, en el absoluto: “todos estos términos son escogidos para designar el movimiento y dinámica propios de la actividad de la razón” (2018: 254-255), explica Günter Zöllner.

Que los románticos vengan después a establecer una suerte de absoluto inmanente, cuyo principio podría empezar por atribuirse a ese Fichte temprano de *La doctrina de la ciencia*, en cuanto a la reflexión y la autoposición de la consciencia, no es algo tan repentino como podría creerse en un primer momento.

Si se partiera del hecho de que hacia 1800 Schelling sostiene que lo primero antes que la razón son la naturaleza y el arte —otras formas de decir el Yo, el saber, la vida, el espíritu o el absoluto—, acaso fuese más inesperada su propuesta pero, sabiendo que esa metamorfosis ha advenido del propio Kant y su metafísica mixta, así como de la exégesis que de ella ha hecho Fichte, la del filósofo de Leonberg aparece como un paso más en esa transformación de la idea y de la razón.

Así, en el *Sistema del idealismo trascendental*, Schelling sustrae del absoluto todo principio mecanicista y explora las posibilidades de un sistema viviente que no esté determinado sólo por la razón, lo que quiere decir que pugna por la conformación de un organismo, la organización de un ser vivo que crezca desde sí, con lo que tuerce el sentido que hasta entonces el racionalismo le había dado a la *supuesta e hipotética* causa de las ideas, el *Substratum*, la sustancia:

el sujeto, antes que actividad subjetiva consciente, es la actividad general e infinita que queriéndose a sí misma se objetiva dando lugar a la totalidad de los entes. Este dar lugar consiste en afirmar los primeros momentos de la autoposición del ser como la *vida* del sujeto que acontece primeramente en la naturaleza... La naturaleza no es nunca para Schelling un mero conjunto inerte compuesto por entes meramente mecánicos; la naturaleza es una pluralidad de fuerzas que chocan, se entrecruzan y se organizan dando lugar a la riqueza de la manifestación objetiva (Grave, 2011: 61).

Si no malinterpreto la postura de Schelling, con un golpe de timón el autor del *Escrito de la libertad* (1809) está rehabilitando el no-yo de Fichte —en el que reconoce a la *phýsis*— y, con ello, rehabilita el mundo de las apariencias, de las apariciones, que para la dicotomía platónica mundo sensible/ mundo inteligible, no tenía valor en sí, otorgándole al mismo tiempo la preeminencia, así como las cualidades de lo que el continuador de Kant concedía al yo: la naturaleza es el primer ser y la primera voluntad —entendiendo aquí voluntad por querer, desear— de la que surgen las demás voluntades individuales, pues se ha multiplicado y escindido en manifestaciones diversas de la vida, las cuales se oponen, se unen, se destruyen y desarticulan en mezclas inauditas. Podría aquí, en la reinterpretación schellingiana del no-yo de Fichte y de lo incondicionado de Kant, encontrarse el antecedente directo tanto de la “voluntad de poder” de Nietzsche como de la “desocultación del ente” de Heidegger.

En Schelling pues, es manifiesto que la inteligibilidad platónica comienza a abandonar esa particular forma de concepto que se sustrae a los sentidos, yendo a objetivarse poco a poco en la naturaleza, con lo que se realiza una especie de repliegue hacia Aristóteles, nunca del todo resuelto, como la posterior presencia del νοῦς (*noûs*) pondrá de relieve: la inteligibilidad deja paulatinamente la Idea platónica, pasando poco a poco a la Tierra y a las muy variadas apariciones, apariencias, determinaciones, representaciones, simulacros, de la *phýsis*; mas es innegable que Kant —quizá Locke— inicia esa transformación desde la *Crítica de la razón pura* (o tal vez comienza desde *El ensayo sobre el entendimiento humano*).

Falta un breve paso para que las ideas tengan a su vez un repliegue sobre sí mismas, sobre su historia y, con ello, se suscite una serie de secuelas que son las que me interesa subrayar. Si no hubiera acaecido de esa manera, Nietzsche no podría concluir cuanto concluye —inclusive desde *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*— y la propuesta de Calasso seguiría discutiendo las posibilidades de conformación de un absoluto similar a como éste era entendido a finales del siglo XVIII, en relación con el Idealismo. Sin embargo,

después de la Muerte de Dios —ya presente en potencia en Kant, Fichte y los románticos, o manifiestamente en Jean-Paul o en Gérard de Nerval, su epígono en ese sentido—, ese escenario salta por los aires, por más que los románticos busquen establecer la literatura como una especie de foro, de terreno intermedio o de *lingua franca* en el cual suponen que la síntesis entre dios, mundo y sujeto aún ha sido posible, tratando de responder a uno de los más arduos cometidos planteados por el Idealismo Alemán y, pese a ello, obteniendo resultados diversos e imprevistos en esa tentativa.

1.2.4 Destrucción de las cualidades

Al remontarse al acoplamiento acaecido en la *Romantik* entre filosofía y literatura —en la que se ubica la génesis de la *literatura absoluta* de Calasso—, al que Schlegel remite en *Ideen* y en la *Carta a Dorothea (Sobre la filosofía)* con la palabra *religión* —“Utilizo la palabra *religión* sin temor porque no conozco ni tengo otra” (Schlegel, 2012 [1799]: 288)— debe insistirse más en la interpretación de los propios textos de Schelling y Schlegel que en el *Programa Sistemático Más Antiguo del Idealismo Alemán*.

Y es que si bien desde ese documento ya se comenta la trabazón entre pensamiento y poesía, el devenir del Romanticismo no puede deducirse por completo a partir de él. Faltan los matices que diferencian a un Hegel de un Schelling, a un Hölderlin de un Novalis, así como las condiciones específicas en las que la filosofía acaba por delegar sobre la literatura la tarea reunir lo que se ha desarticulado, desembocando en el proyecto absoluto, el “género literario”, la “teoría”. No se describirá aquí un itinerario tan complejo, pero se expondrá esa hipotética línea de manera abreviada, sin tocar las obras de Hamann, Herder o Goethe, pero mencionando algunos hitos que van de Locke a Kant y de éste al Círculo de Jena, pasando por Schiller y Fichte, para llegar después a Nietzsche. Por ello, hay que tener en mente que cuando Schlegel apunte una y otra vez a la religión, como exigencia sin la cual no puede haber filosofía ni poesía reales, lo que hace es identificar la ansiada una forma de llevar a cabo síntesis entre ambas. La religión, no entendida por supuesto de manera canónica, sería para él la unión entre ambas mitades de la esfera, lo que resultaría luego de su fusión:

La respuesta es clara y también indica, en consecuencia, la manifestación de una gran resurrección de la religión, de una metamorfosis universal. En realidad la religión es eterna, siempre igual a sí misma e inmutable como la divinidad; pero, precisamente por esta razón, adopta distintas formas y aparece siempre transformada (Schlegel, 2009 [1800b]: 201).

Una de esas transformaciones es precisamente la resurrección religiosa que para Schlegel tiene lugar en ese momento, y la forma que adquiere a la sazón es la variante que se presenta a sí misma por medios estéticos, la que será posible —filosóficamente hablando— por los antecedentes inmediatos de Fichte y de Kant, pero cuya lectura, la de este último en particular, estará mediada por la comprensión —tendiente a la inmanencia— que de la *Crítica* hará Schiller, sin la cual la variación romántica aparecería como algo ilegible. “La filosofía preside, entonces, el romanticismo. Lo que, brutalmente transformado, equivale a decir: Kant abre la posibilidad del romanticismo” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 59). Sí, Kant abre dicha posibilidad, pero sólo tras Descartes y Locke y tras la interpretación que de su *Crítica de la razón pura* y la *Crítica del juicio* efectúa Schiller, la cual parte no tanto de la moral práctica como de la idea de la belleza. La moral, en todo caso, propenderá hacia el concepto de “carácter” entre los románticos.

. . .

Pero si la idea platónica de la belleza es la que le abre al poeta del *William Tell* una nueva perspectiva hermenéutica de Kant, será en cambio otra noción por ella convocada la que haga posible su realización entre los románticos: la de forma, comprendida como la inteligibilidad propia del arte y no ya como lo que la inteligibilidad venía a significar para el ámbito filosófico, para el pensamiento, cuya breve metamorfosis se verá a continuación en los siguientes apartados.

En la literatura, por ese paulatino descenso de las ideas a la Tierra que se ha tratado de plantear, esta inteligibilidad se presenta muy próxima a la reflexión y a la autopoición fichteana: como capacidad para reflexionar sobre sí misma y poner su ser en ese movimiento, mas con una lógica interna distinta a la de la mera razón, que de manera semejante aspira a la totalidad, en la que se conjugan por igual intuición y pensamiento, sensibilidad e inteligencia —la religión de Schlegel— que, no obstante, se alcanza en el medio estético, sensible, inmanente, no sólo especulativo. Y es que, quiero insistir en esto, más allá de ese documento encontrado con la caligrafía de Hegel, ideas de Schelling e influencia de Hölderlin, cuya autoría no ha acabado de estatuirse aún, el mismo año de su escritura Fichte presenta su obra principal y Schiller publica las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), en las que sitúa la belleza como posibilidad de lo inmanente. A ello, hay que agregar que el también dramaturgo había publicado en 1793 *Calias o de la belleza* y que entre 1795 y 1796 presenta su ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*.

Esta forma de la belleza es, al unísono, la poesía como ποίησις (*póiesis*) de que se ha hablado, la del concepto griego que remite a la creación autosuficiente e incesante de formas, tal como hace la naturaleza y como Schelling plantea con la torsión del sentido de la autopoición en Fichte, como lo que éste entendía por la intuición intelectual. Ahora bien, al seguir los rastros de ese itinerario que va de Kant a Fichte, a través Schiller, y de éste a los románticos, no hay que remitirse de lleno a la belleza kantiana, que obedece al gusto y que no produce sino objetos bellos y agradables, “simplemente como un bello entorno y complemento de la vida” (Schlegel, 2012 [1799]: 293), como si de las bellas artes del siglo XVIII se tratara todavía. Y aquí es donde está la radical aportación de Friedrich Schiller.

La belleza aparece en el horizonte interpretativo romántico no como simple maquillaje de la razón y de sus conceptos. De continuar la línea inaugural del *Programa Sistemático*, en la que el objetivo de incluir la poesía es conseguir una filosofía estética que vuelva accesible las ideas a un gran público, el arte mantendría un papel menor, de sujeción o acompañamiento, y lo visible desde el Círculo de Jena es justamente lo contrario: ahí se inaugura una concepción de la literatura en la que ésta adquiere una eminencia desconocida hasta ese instante.

Si apelamos a la eficaz superstición de las fechas, podemos decir que la edad heroica de la *literatura absoluta* se abre en 1798, con una revista hecha por un grupo de veinteañeros, el *Athenaeum*, muchos de cuyos artículos estaban escritos de forma anónima por aquellos “serafines orgullosos”, entre los que destacaban Friedrich Schlegel y Novalis; y se cierra en 1898, con la muerte de Mallarmé en Valvins. Un siglo exacto, a lo largo del cual todas las características decisivas de la *literatura absoluta* tuvieron oportunidad de manifestarse (Calasso, 2002: 165).

Y es que de la belleza, de la antigua idea de belleza, aquellos serafines orgullosos pasarán —también gracias a Kant y a Fichte— a la de forma, comprendida a veces como imagen, apariencia, simulacro, *specie* o *éidolon*, que vendrá a ocupar el sitio de la idea platónica, pero ya señalando a un plano inmanente, si es que eso es posible. ¿Puede hacer eso la forma, ocupar el lugar de la Idea? Según se infiere de Horkheimer y Adorno, en realidad las ideas y los conceptos, las propias categorías filosóficas, surgen como sucedáneos seculares de los *éidola* del mito y no al revés:

Las categorías mediante las cuales la filosofía occidental definía el orden eterno de la naturaleza indicaban los lugares anteriormente ocupados por Ocnos y Perséfone, Ariadna y Nereo... En la base del mito la Ilustración ha visto siempre antropomorfismo: la proyección de lo subjetivo en la naturaleza... La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas... Todo lo que no se agota en números, en definitiva en el uno, se convierte

para la Ilustración en apariencia... Se mantiene el empeño en la destrucción de los dioses y sus cualidades (2011: 167).

1.2.5 Fondo de todo fondo

En Schlegel, Novalis, Schelling y Hölderlin la forma absorberá asimismo —quizá sólo recuperará, aunque de manera irónica— algunas de las características de la Teoría de las Formas de los *Diálogos* que, no obstante, apelan también al mito *ab origine*.

En *La literatura y los dioses* de Calasso puede hallarse una puntualización semejante, cuando éste señala que la forma, que los románticos usan para operar lo que antes estaba sólo en el terreno de la idea y en el del entendimiento kantiano, era ya precedente, previa a la razón, pues las narraciones míticas y, por tanto, la literatura, anteceden al desarrollo sistemático: “Ésta es, precisamente, la palabra decisiva: forma. Repetida a lo largo de siglos, bajo las razones más variadas y las *especies* más diversas, mantiene aún el aspecto de ser —en cuanto se habla de literatura— el fondo que está debajo de todo fondo” (2002: 171). Es factible expresar que, como fondo debajo de todo fondo, éste también debe ser anterior al tardío fondo racional, que sólo ulteriormente, como en Fichte, busca fundamentar el pensamiento y la *phýsis*.

Como percepción pura, la imagen, la apariencia, el *eídolon*, en suma, la forma experimentada por los sentidos, dada por la percepción, está ya antes de que las explicaciones sobre la naturaleza cobren forma inteligible. Una duda emerge: ¿Está hablando Calasso también de la *phýsis*, la naturaleza, *arkhé*? Apelando a Xavier Zubiri podría decirse que sí, que el escritor italiano habla de lo mismo: “la Naturaleza no es principio, sino algo que constituye... el fondo permanente que hay en todas las cosas” (Zubiri, 1940: 168). La forma estaría entonces en la base de la Teoría de las Formas de Platón. ¿Es esta forma como fondo el fondo sobre el que se asienta incluso la filosofía, sobre el que la razón y la poesía operan? Los románticos así lo empezarán a suponer:

El verdadero medio es aquel al que siempre se *retorna*, desde las excéntricas vías de la inspiración y la energía, no es aquel que uno nunca abandona. En general, así como toda separación absoluta se extingue y conduce a la autodestrucción, del mismo modo ninguna separación es más insensata que aquella que aísla y limita la vida misma como si fuese una obra ordinaria, debido a que la verdadera esencia de la vida *humana* consiste en la totalidad, completitud y actividad libre de todas las fuerzas (Schlegel, 2012 [1799]: 292).

Es decir que lo propiamente humano es afrontar la vida como una totalidad no escindida y que el hombre se define ante la *phýsis*, ante lo incondicionado kantiano, ante el no-yo de

Fichte, al que siempre se retorna y el cual nunca se abandona, mas no como una vuelta inconsciente a ese fondo infinito del que todo ha surgido; más bien como una revisitación con una consciencia cada vez mayor, conquistada poco a poco, una vez que el yo se ha puesto a sí mismo en el medio. Lo que de acuerdo a los románticos se logra por medio del arte, por la creación, que es también pensamiento de suyo hecho objetivo.

Y es que si para estos autores el arte tiene un sitio de privilegio es porque busca la presentación de ese organismo vivo que se desarrolla por sí mismo y desde sí, que es más antiguo que el mundo y que actúa como el fondo de todo. Aquí se trasluce por vez primera en esta exposición qué implica el absoluto literario, su permanente búsqueda y lo que se pone en juego en cada determinación, en cada representación, en cada obra finita que sin embargo apunta al infinito, ya sea por analogía o ironía, o ambas, conjugadas igualmente.

El autor florentino añade otro matiz, con el cual parece estar concertando una relación de dependencia, aunque de la razón hacia la forma: “Fondo huidizo, sobre todo debido a que por naturaleza es imposible de reducirse a enunciados” (Calasso, 2002: 171). Los *lógoi* no conforman la naturaleza. ¿Sería entonces la forma algo refractario al lenguaje? ¿Es la *phýsis* algo sobre lo que puede operarse pero con lo que no se puede establecer un vínculo de correspondencia a condición de que se haga en sus propios términos? Al menos lo sería para ese lenguaje que ordena y conceptualiza: algo permanecería irreductible en las formas, a pesar del férreo afán de diafanidad de la filosofía, algo que escapa a la necesidad de identificación y enunciación del pensamiento.

Éste es el punto decisivo: el principal atributo de la forma es al mismo tiempo su vulnerabilidad, si se la ve desde los postulados de una filosofía racional, pues lo que le confiere su fuerza inagotable es lo que le hace carecer de una inteligibilidad a la manera de Platón, siendo ella pura inteligibilidad y evidencia, como la belleza misma, lo que la distingue: “De las formas sólo se puede hablar de manera persuasiva mediante la utilización de otras formas. No existe ningún lenguaje superior a las formas, que pueda explicarlas, hacerlas funcionales para otra cosa” (Calasso, 2002: 171). Una caracterización similar se encuentra ya entre los románticos de Jena. En el aforismo 117 de los *Fragmentos críticos*, se dice:

La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea a su vez él mismo una obra de arte (bien sea por su temática, en tanto que representación de la impresión necesaria en su desarrollo, o bien sea porque posee una forma bella y un tono liberal inspirado en el espíritu de la sátira romana) no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte (Schlegel, 2009 [1797]: 52).

De aquí se colige que la crítica de arte, la crítica literaria, si es válida, lo es en tanto que ella misma debe ser obra de arte; de lo contrario, no tiene carta de ciudadanía en ese reino. Y aunque una sola noción anima a las dos visiones, tanto a la del autor de *Lucinde* como a la de Calasso, pues en el fondo remiten a lo mismo, Schlegel no dejará de apelar a la terminología kantiana al hablar en términos de representación y de “forma bella”, aun cuando de lo que hable ya se otra cosa.

Cuando en *La literatura y los dioses* se hable de estas formas, estos *éidola*, estas apariencias, se deberá entender que —pasados dos siglos— no se trata de las Formas platónicas como tal, las que aparecen de manera más o menos indeterminada aún entre los románticos, entre el cielo y la tierra, a la mitad. O quizá sí lo sean —si es que Platón apela a Pitágoras, lo que no sabremos de cierto—, pero con el fondo huidizo como telón, como visiones desmedradas, fantasmas de sí mismas, sin las pretensiones de afirmar un mundo verdadero y un mundo falso, un mundo inteligible y un mundo sensible.

Aun así, es innegable cierto eco platónico; no podría eliminarse del todo. Se lo percibe en cuanto se halla el término “especies” en el texto de Calasso, cuando éste se refiere al fondo de todo fondo, al lenguaje que se pone en juego en la literatura: es el *species* de origen latino, que desciende justamente de *imago* y del *éidolon* griego, remitiendo así a la idea de belleza rehabilitada por Kant y reinterpretada por Schiller, la idea por antonomasia antes siquiera de hacerse inteligible, pero que es fundamento de toda inteligibilidad posterior.

La posibilidad de lo inteligible inmanente o de la metafísica del arte nietzscheana, que los románticos vendrán a instaurar sin quererlo, pasa por aquí y le hace un guiño al Aristóteles que ve las ideas en la materia; y ése será el camino del propio Calasso en su concepción del papel que ostenta la literatura como acervo de formas, como espacio en el que habitan y se despliegan las formas, como territorio al que han terminado éstas por replegarse, “el lugar en el que han acabado por recogerse todos los dioses, como prófugos del tiempo. ¿Se trata de un *diminutio*? ¿No podría, al contrario, considerarse un regreso al origen, o por lo menos un repliegue sobre aquel recinto en el que los dioses están aprisionados desde siempre” (Calasso, 2002: 163).

1.2.6 Paso a la forma

El paso a lo inmanente por medio de la idea de belleza puede comenzar a rastrearse en la edición de 1781 de *La crítica de la razón pura*, en la que Kant expone que —con la multiplicidad de la intuición— la *Einbildungskraft* (la imaginación) debe formar un “cuadro”

(*Bild*). Como se ha visto, ya los empiristas ingleses, en las mínimas alusiones a que de ellos se han hecho, señalan la imaginación como un atributo que permite mantener la coherencia del conocimiento, pues de otro modo, ¿a quién se le atribuirían las ideas? ¿A dios? ¿Al dios que Jean Paul sueña inexistente y que no tardará en declararse muerto?

El pasaje sobre la *Einbildungskraft* kantiana va como sigue: “la imaginación tiene que llevar lo múltiple de la intuición a una imagen; y por consiguiente debe previamente acoger las impresiones en su actividad, es decir, debe aprehenderlas” (Kant, 2009 [1781]: 153). La capacidad de conformación de imágenes tiene, en cierto modo, que detenerse sobre una de esas apariencias y recortarla del resto, pues en la naturaleza éstas no vienen separadas sino, por el contrario, dadas como una vastedad abrumadora. A ese recortar una imagen Kant lo denomina *formar un cuadro*, *Bild*, imagen.

La capacidad de imaginar es ella misma el proceso, la forma de la reflexión del entendimiento sobre sí, pero también implica su participio, como una imagen que se recorta del resto. La imagen lograda gracias a la multiplicidad de la intuición quedará asociada en la obra del filósofo de Königsberg a la idea de belleza por su relación con la *synthesis speciosa* latina, “de tal manera que ya hay aquí una apertura a la *Crítica del juicio*” (David, 2018: 208). La belleza, una especie de síntesis, *speciosa*, entre una multiplicidad de especies, un objetos diversos.

Dicho proceso invoca la belleza; de hecho, el proceso mismo es una modalidad de la belleza, de su despliegue por medio de la imaginación, un ir en cierto modo de lo inteligible a lo sensible:

tanto por mor de esta posibilidad interna en el sujeto como por mor de la posibilidad externa de una naturaleza en concordancia, se ve referido a algo, en el mismo sujeto y fuera de él, que no es naturaleza, ni tampoco libertad, pero que está enlazado con el fundamento de esta última, a saber: con lo suprasensible, donde de manera comunitaria y desconocida la capacidad teórica se unifica con la práctica (Kant, 2012 [1790]: 502).

Sin embargo, en el filósofo de Königsberg ese tránsito de lo inteligible a lo sensible, esa unificación desconocida que se da en el sujeto y fuera de él al mismo tiempo, es sólo un “como si”, sin verificación epistemológica del lado de la razón.

Mas incluso en este momento, sin ser del todo consciente de la peligrosidad de su gesto, Kant pone esa posibilidad sobre la mesa: la del Romanticismo y, por ende, la del engarce entre pensamiento y literatura a través de la rehabilitación del simulacro (que Schiller iniciará), de la *Einbildungskraft*, cuyo paso definitivo da Schelling al vincularla a la intuición estética y al genio y la inspiración. Para hablar de esa modificación, hay que

remitirse casi en exclusiva a *La crítica del juicio*, pero antes se deben mencionar algunos elementos de la recepción kantiana que se juegan en Schiller.

. . .

En contraste con Kant, Schiller no le confiere preeminencia a la belleza natural sino a la belleza del arte, ya que dicha belleza posee reglas y, por tanto, es algo deseado y, a la vez, pensado, que parte de la consciencia, pues la consciencia es atributo de la libertad.

Mientras que la naturaleza no tiene consciencia de sí, según Schiller, siguiendo en esto al oriundo de Königsberg, el arte es tanto participación en la idea suprasensible, por un lado, participación en la conciencia misma, como participación en el objeto sensible, objetivado, por el otro: la obra de arte resulta la mediadora entre la razón teórica y la sensibilidad, el mundo de las determinaciones, de las apariencias, de las representaciones.

Dice Schiller:

Toda existencia efectiva proviene de la naturaleza como de un poder extraño; pero toda apariencia procede originariamente del hombre, como sujeto capaz de tener representaciones; por eso el hombre no hace más que usar de su derecho absoluto de propiedad cuando recoge la apariencia... Con libertad ilimitada puede reunir lo que la naturaleza ha separado, tan pronto como esa unión cabe en su pensamiento (1990 [1795]: 203).

Siendo la representación “el efecto (sentirse afectado) que producen los objetos sobre quien los contempla” (Sandoval, 2013: 30), la belleza abre una senda inexplorada hacia otra especie de *epistēmē*, curiosamente basada en la apariencia, a la que el autor del *William Tell* otorga preponderancia por encima del sujeto capaz de tener representaciones.

Dicha senda estará en línea con el concepto de *Bildung* en un sentido práctico, pero igualmente en otro teórico, puesto que podría hablarse de éste en su acepción pedagógica o educativa, es decir, en el papel que juega en la ‘formación’ de la persona, o bien hablarse de la formación (o conformación) como de ese proceso por el que los contrarios se vinculan, gracias a la belleza, *synthesis speciosa* (o *comprehensio aesthetica*, como se llama en el §26 de *La crítica del juicio*, 2012 [1790]: 329). Cabe apuntar que la inclusión de ‘especies’ al tratar la belleza es, sin duda, índice de la presencia de géneros artísticos, que Kant tiene en mente.

Pero se hablaba del uso que los románticos le dan a la *Bildung*, tanto en la exégesis histórica que ya se conoce, como ‘formación’ o ‘autoformación’ de uno mismo a través de la cultura y de la educación en esa cultura, pero también en la de ‘conformación’ (“*mise-en-forme*”, Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 465) al referirse en exclusiva a la obra de arte, lo que se recordará en el capítulo 3 de esta tesis.

Este último sentido es más palpable si se toma en cuenta que *Bildung* hacía alusión a “la manifestación externa (la formación de los miembros, o una figura bien formada) y en general toda configuración producida por la naturaleza” (Gadamer, 1999: 39), con lo que de ahí debe inferirse para los románticos el crecimiento y la formación de la obra de arte como un organismo, como un todo orgánico viviente que se forma a sí y forma sus partes.

El término *Bildung* se enriquece aun más con Herder, de acuerdo a Gadamer, en quien “[la] formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades del hombre” (1999: 39), lo que continuarían Kant y Hegel. En esa acepción, Gadamer reconoce ante todo el movimiento del espíritu hegeliano: la dialéctica propiamente sería la propia formación en devenir que el sujeto hace, saliendo de sí para apropiarse de lo otro una vez que haya retornado a sí mismo.

Con todo, debe decirse que *Bildung* procede de una tradición mística alemana “según la cual el hombre lleva en su alma la imagen de Dios conforme la cual fue creado, y debe reconstruirla en sí” (1999: 39). Gadamer señala la línea que va de Meister Eckhart a Angelus Silesius y que continúa Jacob Böhme, de quien el Romanticismo abrevará, sobre todo de su libro *Aurora (Morgenröte, 1612)*, al considerar la imagen como algo vivo en el fondo del ser humano, tal como en la naturaleza: “No es casual que la palabra formación (*Bildung*) se parezca en esto al griego *physis*. Igual que la naturaleza, la formación no conoce objetivos que le sean exteriores” (Gadamer, 1999: 40).

Sobre el origen de la palabra *Bild*, contenida en esta *Bildung*, que a su vez deriva del verbo *bilden* (‘formar’, ‘formar imagen’). Pascal David (2018: 206) dice en lo tocante: “El punto de partida de la reflexión sobre la imagen (*Bild*) está dado por el versículo bíblico que dice que el hombre fue creado ‘a imagen y semejanza de Dios’ (Génesis 1:26-27)”. A partir de ese texto, Meister Eckhart propone la identidad entre imagen (*Abbild*) y modelo (*Urbild*).

Esta duplicidad de sentidos, esta ambigüedad en el término alemán *Bildung*, será explotada por el Círculo de Jena: si la percepción de las cosas reales transmite un reconocimiento del mundo como imagen (la multiplicidad del mundo unificándose en un cuadro), el cual es capaz de suscitar un efecto o *pathos* en quien lo percibe, la belleza no es un mero adorno, más o menos placentero y no vinculante, más o menos agradable o desinteresado, sino el despliegue mediante el que el ser humano experimenta interiormente la realidad y la comprende —saliendo de sí y retornando a sí mismo—, haciéndola suya.

Por ello, puede Schiller afirmar que la belleza contribuye a la formación de la subjetividad, de la propia consciencia, de la persona, al tiempo que es el camino por el que se llega a la libertad (Schiller, 1990 [1795]: “Carta II”), con lo que se invierte la importancia entre los dos términos kantianos y, paralelamente, se pone de manifiesto que la idea suprasensible que desciende hasta las apariencias y las justifica es, en primera instancia, la propia belleza.

1.2.7 Belleza como instante suspendido

La belleza puede considerarse aquello que fundamenta la libertad en cuanto acción, y permite que el ser humano sea racional, con lo que aparece como un fondo anterior a la razón misma: “la ley moral interactúa con la razón y ésta armoniza con la sensibilidad y el sentimiento por medio de la belleza. El elemento estético conduce al hombre a la libertad de la razón, de la moral y, finalmente, de la política” (Gennari, 1997: 122). Bajo una concepción tal de la razón y de la belleza, ¿no sería más deseable que difundir la razón y darle preeminencia la difusión de la belleza misma? Eso piensan los jóvenes Schelling y Schlegel en el periodo de *Athenaeum*.

La definición de Schiller respecto a la belleza no podría ser más reveladora: “Libertad en la aparición y belleza son una misma cosa” (1990 [1795]: 33). Esto implica que la belleza es la libertad misma encarnada en las cosas y en la existencia, mejor dicho, en los objetos sensibles percibidos por el ser humano, en sus representaciones de las cosas, en sus determinaciones y, en última instancia, en la apariencia, en la imagen. Ya antes, en un pasaje precedente de *Calias o sobre la belleza* el poeta explica qué significa esto:

esta libertad sólo le es prestada al objeto por la razón, como nada puede ser libre sino lo suprasensible, y la libertad misma nunca puede darse en cuanto tal a los sentidos... lo decisivo aquí es meramente que un objeto aparezca libre, no que lo sea efectivamente, esta analogía de un objeto con la forma de la razón pr[áctica] no es entonces libertad de hecho, sino meramente libertad en aparición, autonomía en la aparición (Schiller, 1990 [1795]: 16).

Aparición es lo que aparece, la apariencia, la imagen, que se conforma mediante la imaginación a partir de la multiplicidad de las representaciones. Se trata de una definición cercana a la que Theodor Adorno brinda en *Minima moralia* cuando afirma que “El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad” (2001: 224). Liberada de ser verdad en un sentido racionalista, de razón teórica, sin concepto, lo que establece una línea de continuidad que emparenta a Kant, Schiller y Adorno, a través de Nietzsche mismo, quien considera que el arte es, pese a su alta densidad de sentidos y su inteligibilidad, una mentira.

Con todo, es verdad que la belleza no puede conceptualizarse ni reducirse a abstracción, ya que al ser pura inteligibilidad, no es factible de explicación sino a través de la belleza misma, mediante otras formas u obras de arte diversas: la belleza no argumenta nada, pone, muestra, revela. En esto radica la desconfianza que Kant siente hacia cualquier tipo de intuición inteligible, toda vez que él considera efectiva “la imposibilidad de exponer intuitivamente el carácter desproporcionado, suprasensible, de la belleza” (Sandoval, 2013: 36).

Ahora bien, además de conferirle preponderancia a la belleza por sobre el sujeto que contempla, Schiller alterará el signo de la aparición, de la apariencia: al exponer que existen tanto apariencias falsas como apariencias no falsas, estas últimas de carácter estético que, no obstante, jamás pretenden situarse en el sitio de la realidad y que, sin embargo, afirman las condiciones finitas en que el ser humano vive, el autor de *Calias* revaloriza la apariencia, la reivindica. ¿Sabe Schiller lo que está haciendo?

. . .

La apariencia pasa a simbolizar un instante suspendido de la vida humana, ése en el que el hombre se reconoce a sí mismo en su finitud y su fugacidad, y se hace cargo de ella, históricamente, del lado de la contingencia, con lo que pone la posibilidad misma para ejercer su libertad: “cuando Schiller habla de «apariencia», cuando la estética no es sólo medio sino fin de una educación humana, no se refiere a una estetización de la vida o a un escapismo ante las frustraciones de la realidad” (2013: 108), indica Laura Antonia Sandoval Mendoza en *La educación estética en Schiller*.

Esto quiere decir que, asumiéndose como apariencia finita y fugaz, el ser humano puede ejercer su libertad en la medida en que le corresponde, por lo que la apariencia, que Schiller denomina estética y que se halla en el contexto artístico, jamás aspira a reemplazar la realidad, a tomar su sitio y suplantarla, no siendo susceptible de resultar “peligrosa para la verdad” (1990 [1795]: 205). La apariencia está alejada de la verdad y de la realidad, es un fondo anterior a la razón, pero ya sólo en el ámbito de la obra artística posee validez.

Sirviendo a una finalidad moral, como posibilitadoras de la libertad y de la bondad, a las cuales van unidas, la apariencia y la belleza pueden ser válidas. Haciendo suya dicha posición, Schiller prosigue la línea de exégesis kantiana de Platón: “afirmo que lo bello es el símbolo de lo moralmente bueno” (Kant, 2012 [1790]: 501). Con ello, el autor de *Cartas sobre la educación estética del hombre* ingresa en una discusión antigua, profesando también la postura del filósofo ateniense en *La república*, en lo referente a la apariencia y a

su justo lugar: fuera de la *polis*, es decir, fuera de lo que constituye la vida social, la discusión del ágora, la cosa pública.

Se trata de la comúnmente llamada “condena” de la poesía, la disputa entre Platón y Homero, a la que Calasso alude en “El terror de las fábulas”: “en el libro X los poetas son condenados porque practican la *mímesis*, el peligroso arte de la imitación” (1994: 398). La imitación es peligrosa porque borra los límites, los suprime: la mentira más falsa es la que se confunde con la verdad, por eso es peligrosa; en cambio, la mentira que dice su nombre en voz alta, el arte que se concibe a sí mismo como diverso de la verdad, es moralmente aceptable porque no deja resquicio a la confusión. Eso por una parte.

Por otra, Platón comenta que si lo que Homero cuenta en la *Ilíada* fuese verdad, “¿cuál sería entonces la naturaleza del dios? El dios sería, afirma Platón, un *góēs*, un brujo, un mago capaz de mudar de aspecto a capricho, engañándonos con este su ‘emigrar a muchas formas’” (Calasso, 1994: 398). Esto, claro está, eliminaría la teoría platónica de un mundo sensible y otro suprasensible, de un dios uno del que las cosas en este mundo descienden de las Ideas de aquél, con lo que no habría copia ni original: dios no estaría inmóvil ni permanecería eternamente idéntico a sí mismo, tendría más la forma del devenir.

Como se verá en el siguiente capítulo, Platón censura la imitación, pues, aun cuando la considera una realidad de tercer grado, derivada, se puede confundir con su original. No puede haber imitación bajo la forma de la poesía lírica ni de la narración, pero, en el teatro, que es representación de actos y de acciones, el filósofo griego no pondrá objeción alguna.

En *República X*, aquél que entre las personas practica de manera más contundente y más precisa el arte de la imitación, es decir, el poeta, creador de formas que podrían atribuirse a la *phýsis* y pasar por cosas reales, existentes, que se confundan con éstas, llega a considerarse “el portador del conocimiento de la metamorfosis. Éste es el reino enemigo para la filosofía, reino de poderes indomables, cuyos testigos –los poetas– son expulsados de la ciudad” (1994: 398). El reino de la magia liberada de la constricción de ser verdad.

Aquí la magia no es sino el nombre del principio que rige un mundo que, basándose en la imitación, busca asemejarse a la naturaleza, no alejarse de ella, como quisiera el racionalismo, de acuerdo a la *Teoría estética* de Adorno: “La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad” (1983: 76). Es esta una discusión en la que no se entrará de momento, aunque debe quedar indicada, al ser una puerta que los románticos dejarán entreabierta y que, más tarde, Nietzsche desplegará de par en par. Sobre ella volveré más adelante.

1.2.8 *Einbildungskraft*

La forma en que opera la belleza en Schiller se asemeja mucho a la *Einbildungskraft* kantiana, vocablo doble en el que también la *Bildung*, la formación, está presente.

Ahora bien, en relación a la *Einbildungskraft*, el nacido en Königsberg distingue dos tipos de imaginaciones o facultades de la mente en la conformación de imágenes: una imaginación reproductiva (o derivativa), que imita el exterior, la apariencia, y una imaginación productiva (u originaria), creadora, se diría, capaz de crear un cuadro propicio para una idea suprasensible para la que, en principio, ninguna intuición sensible le es adecuada, sin entrar aquí en un análisis detallado de las distintas gradaciones vocálicas que con la *Bild* pueden formarse en el idioma alemán, algunas de las cuales se revisarán en el último capítulo.

La imaginación reproductiva, que evoca una imagen por sus rasgos exteriores y que trata de copiar la apariencia de una representación creada a partir de la imaginación originaria, es esa clase de *imitatio* que durante el siglo XVIII estuvo en boga como base de las artes y de la noción de poesía ingenua, naturalista, tal como sería la de la Grecia de la Antigüedad, como la describe Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Frente a ese tipo de arte es que Calasso enarbola la *literatura absoluta*, como una variedad ya diversa de composición, pese a las posibles semejanzas exteriores, no opera ya en el mismo ámbito.

La imaginación originaria, a la que Kant otorga gran importancia y que será la que aquí se analice a continuación, es la que crea un cuadro a partir de una multiplicidad de determinaciones, pero sin concepto; dicho de otra manera, es la imaginación que crea una obra de arte capaz de hacer visible lo invisible y de traer a lo finito de la imagen el infinito, como representación de una totalidad coherente:

tienden hacia algo que está más allá de los límites de la experiencia y, así, buscan acercarse a una exhibición de los conceptos de la razón (de las ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de una realidad objetiva... en tanto que intuiciones internas ningún concepto puede serles plenamente adecuado (Kant, 2012 [1790]: 436).

De acuerdo al autor de la *Crítica*, el propio concepto obtiene su imagen (*Bild*) en ese proceso sintético de la *Einbildungskraft* que parte de la pluralidad de la intuición y forma un cuadro: es una y la misma facultad la que en principio pone tanto la forma racional del concepto como esa forma sensible que desde Schiller se ha mencionado, la belleza, la cual parte de una percepción, una forma como simulacro, un fondo previo a la razón, de carácter empírico, que transmite un efecto, un *pathos*.

No obstante, en este segundo caso, el proceso sintético toma otra dirección, comunitaria y desconocida, al no haber concepto que le sea adecuado, mientras que para la idea intelectual resulta lo opuesto: no hay intuición sensible que le corresponda. En la formación de los conceptos, la imaginación queda supeditada a la razón; en la creación de un cuadro, de una imagen, a la que no conviene concepto alguno, la imaginación subvierte el orden racional y se sitúa en primer plano, activamente.

Los románticos están en sintonía con Kant en ese punto culminante: es en el instante de la formación de los conceptos, durante el proceso de la *Einbildungskraft* que, mediante la síntesis trascendental, tiene lugar para el Círculo de Jena la unión entre las dos formas de conocimiento: poético y filosófico, intuición intelectual en Fichte. La visión, la percepción de esas formas recortadas, es en principio una especie de saber que, aún sin ser teórico ni racional, lo posibilita y hace como si a la idea correspondiera una intuición, aun cuando no sea así.

A la formación de ese cuadro a partir de lo múltiple, el autor de la *Crítica* lo llama “hipotiposis” o exhibición (*Darstellung, Crítica del juicio*, §59). La hipotiposis que culmina en el concepto racional es el esquema, una de las cuatro figuras de presentación de la *Darstellung*. Las otras tres son la construcción, el símbolo y el ejemplo. Sobre este último, Kant dice: “Si se trata de conceptos empíricos, las intuiciones se llaman ejemplos” (2012 [1790]: 498). El ejemplo es entonces la presentación mediante la intuición correspondiente de un concepto empírico, en tanto que la construcción, empleada usualmente en las matemáticas, consiste en la introducción de una intuición particular, de un objeto sensible, al que corresponde un concepto general.

El símbolo, por otro lado, sería una variante del esquema (ambas exhibiciones son puestas *a priori*), el cual es introducido “cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y para el que no puede ser adecuada ninguna intuición sensible” (Kant, 2012 [1790]: 498-499), se recurre a la analogía.

A través de una intuición que, si bien no refiere a dicho concepto, como sí ocurriría en el caso del esquema, se alude al concepto de manera indirecta, mediante otro objeto sensible. Esto quiere decir que el símbolo, pese a operar de modo semejante al esquema, concuerda no en el contenido (la intuición sensible que debiera corresponderle) sino en la forma.

No obstante, para el filósofo alemán resulta obvio que al tratarse de una idea inteligible como la belleza, su contenido suprasensible nunca podría ser agotado, por lo que se apunta a ese contenido a través del símbolo, de forma analógica, indicativamente.

Sobre ese punto en particular, Schiller se distancia de nueva cuenta del autor de la *Crítica*, ya que para él en el símbolo sí coincidirían idea y apariencia, con lo que el contenido inteligible se manifestaría por medio de la representación, de la imagen, de la obra de arte, algo en lo que Schelling estará de acuerdo en el *Sistema del idealismo trascendental*. Se lee en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “en el mundo sensible sólo lo bello es un símbolo de lo consumado en sí o perfecto, porque no hay que referirlo, como conforme a fin, a algo fuera de sí, sino que a la vez se manda y se obedece a sí mismo y lleva a cabo su propia ley” (Schiller, 1990 [1795]: 42). Lo simbólico, como la belleza, no hay que referirlo a algo fuera de sí, tal como Kant plantea sobre los símbolos que, para él,

son expresiones para conceptos no por medio de una intuición directa, sino sólo según una analogía con ella, esto es, según la transferencia de la reflexión sobre un objeto de la intuición a un concepto totalmente diferente, al que quizá nunca puede corresponder directamente una intuición (Kant, 2012 [1790]: 501).

Pero Kant piensa desde el esquema trascendental, como si éste fuera el modelo mismo de la *Einbildungskraft*; mientras que Schiller, incluso al hablar de la perfección en lo sensible, como en la belleza, alude al símbolo como a la forma de exhibición por antonomasia, puesto que no hay que referirla a algo fuera de sí, es decir que ésta ya se corresponde con su propio contenido, es una forma autosuficiente, libre, espontánea.

Poco antes de su explicación sobre el símbolo, en el mismo párrafo 59, “De la belleza como símbolo de la moralidad”, el nacido en Königsberg pone un ejemplo sobre cómo funciona. Ahí establece que en el símbolo se aplica “el concepto al objeto de una intuición sensible” y, acto seguido, se usa “la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente diferente, del cual el primero es tan sólo símbolo” (Kant, 2012 [1790]: 500).

Para el filósofo, un molinillo de mano —una máquina— y un cuerpo animado, podrían ser símbolos de dos tipos de gobierno: un Estado absolutista que dirige un soberano y un Estado regido por leyes populares, respectivamente. Así, tanto el esquema como el símbolo consistirían en exhibiciones (*Darstellung*) *a priori* de conceptos; en un caso mediante una intuición; en el otro, sin ella, indirectamente.

La concepción de símbolo en Kant se hace más entendible cuando expone que “entre un Estado despótico y un molinillo de mano no hay, ciertamente, ninguna similitud, pero sí entre la regla para reflexionar sobre ambos y sobre su causalidad” (Kant, 2012 [1790]: 500). Empero, la descripción que hace de las dos formas de gobernar es más semejante a la alegoría que al símbolo, algo en lo que Schiller se detiene cuando expresa que en el símbolo sí existe unidad entre contenido inteligible y forma sensible de exhibición. Explicaré mis razones.

1.2.9 Tautología

En “De la relación del genio con el gusto”, párrafo 48 de la tercera *Crítica*, el filósofo explica la alegoría, si no me equivoco, como “la exhibición de un concepto mediante la cual éste se comunica universalmente” (Kant, 2012 [1790]: 433). En el caso del “valor de un guerrero”, una pintura alegórica podría estar protagonizada por Marte, dios de la guerra; y, en el caso de la Muerte (con mayúscula por tratarse de un sustantivo), se podría acudir a la alegoría de “un bello ángel”, todo lo cual encajaría a la perfección con la definición que el propio Kant da del símbolo, pues en los ejemplos citados —suyos, por lo demás— se trata de la aplicación de un concepto a una intuición sensible que no le corresponde y de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente diferente: un hombre vestido como Marte sería símbolo del valor. Pero hay que insistir en que el filósofo habla de la alegoría y no del símbolo. Una breve comparación con el Schelling del periodo romántico puede echar luz en relación al uso de estos términos.

El nacido en Leonberg manifiesta que en el esquema “lo particular es contemplado a partir de lo general, es decir, donde lo general... designa lo particular” (Wirtz, 2018: 62). En el *Sistema del idealismo trascendental*, el esquema “no es una representación determinada por todos los lados sino sólo intuición de la regla según la cual puede ser producido (el propio esquema)” (Schelling, 2005 [1800]: 308).

En la alegoría, por el contrario, “lo particular significa lo general; se personifica o singulariza un concepto abstracto... Usualmente se habla asimismo de la paloma como alegoría de la paz o del pelícano medieval como alegoría del amor paterno” (Wirtz, 2018: 62-63). Se personifica, singulariza o caracteriza un concepto que no corresponde a la intuición sensible que se le otorga.

Por lo anterior, Schlegel podrá decir que las ideas se convierten en dioses, es decir, que en abstracto o teóricamente nada significan y que tienen que personificarse,

singularizarse, caracterizarse, pero al hacerlo no se trata ya de simples ideas sino que se transforman en otra cosa, en símbolos de lo absoluto, del infinito, de lo incondicionado. Ello no se logra mediante la mera alegoría, claro está, pero las tentativas románticas al fin darán con la tecla.

Así, pues, el símbolo se presenta como algo de mayor grado de complejidad que la alegoría, lo que ilustra Schelling (1999 [1859]: 283) mediante la plástica, cuando expresa que éste “no representa exclusivamente la forma (en cuyo caso sería esquemática), ni exclusivamente la esencia o ideal (en cuyo caso sería alegórica), sino ambas... de modo que ni lo real significa lo ideal ni lo ideal lo real, sino que ambos son absolutamente lo mismo”.

El símbolo integra esquema y alegoría: tiene una exhibición directa (como en el esquema kantiano) y una exhibición alegórica, en que lo particular designa lo general.

Resulta relevante prestar atención a estas diferencias porque pueden echar luz sobre el modo en que para los románticos operan la filosofía y la denominada “religión” de Schlegel, es decir, la unión de filosofía y poesía —o de la libertad y la necesidad—, donde siendo una forma, la literatura también se postulará al mismo tiempo como alegórica.

En el caso de la filosofía, ésta tendría una forma o esquemática o alegórica, su *Darstellung* participaría de la intuición sensible pero en referencia a un concepto y a la razón práctica, no por lo que la síntesis trascendental no podría ser consumada en ella; mientras que para Schelling, Schlegel e incluso para Hardenberg, el arte como religión —la religión con medios estéticos— tendría carácter simbólico, formal e ideal a la vez, y su inteligibilidad podría estar referida a una imagen recortada del *continuum* de las cosas del mundo, si bien apuntaría a otra cosa: “Todo sentir absoluto es religión” (Novalis, 2006 [1798]: 55). En el segundo caso, tanto la expresión como el contenido propenderían a la superposición, por lo que su forma sería simbólica, designaría algo más que una intuición puesta del lado de los sentidos.

De esto, es posible inferir que la alegoría y el esquema son fundamentalmente formas que construyen y exhiben (*Darstellung*) el sentido a partir de una parte de la multiplicidad como representación de una totalidad, como si ésta se tratara en efecto del todo, ya sea por síntesis o por sinécdoque (la parte por el todo, el todo por la parte); en tanto que el símbolo es una forma que, evidentemente sin ser el todo ni mucho menos abarcarlo, crea una totalidad de sentido que no se basa sólo en uno de sus términos, sino en la reunión de forma y contenido, dando la sensación precisamente de totalidad, aun cuando ello no sea factible de manera literal, indicando el infinito en una obra finita: “entre materia y forma, entre pasión

y acción, tiene que haber un estado intermedio... la belleza nos coloca en ese estado intermedio” (Schiller, 1990 [1795]: 163).

La belleza es ese símbolo que une los contrarios y no deja de lado ninguna de las aptitudes del ser humano, al que concibe como un todo que debe integrarse. Me parece que es ahí donde Schiller discrepa de Kant, quien otorga a la razón el sitio de privilegio, en tanto que el autor de *Calias*, sin proferirlo directamente, prioriza la síntesis del lado de la belleza, a través del símbolo, aunque acabe por decantarse más por la alegoría puesto que en ningún momento abandona al sitio de la razón ni renuncia a la síntesis trascendental. Aun así, se sirve de la analogía por momentos: “el juego es a la belleza lo que la libertad a la moral” (Sandoval, 2013: 37). Y ese juego para los románticos no es otro que el arte, el cual opera mediante el símbolo, analógicamente.

Volviendo al filósofo de Leonberg, en el artículo “La noción de ‘símbolo’ en *Filosofía del arte* (1802/1803) y *Filosofía de la mitología* (1842) de Schelling”, Fernando Wirtz explica las implicaciones del engarce entre apariencia e idea bajo la forma del símbolo:

1) El símbolo es un modo de representación (*Darstellung*) de la facultad de la imaginación (*Einbildungskraft*), una potencia de la imaginación; 2) como tal posee dos dimensiones: un contenido (*Sinn*) y una forma (*Bild*), de esta manera, el símbolo representa un contenido a través de una forma; 3) de esto se sigue que, por un lado, el símbolo es *pensable* y objeto del entendimiento y de la razón; 4) por otro lado, es perceptible y objeto de la sensación. Por lo tanto, también es concreto... en el esquema y la alegoría la escisión entre el contenido y la forma parece ser determinante... El símbolo posee un rasgo adicional: 5) En el símbolo, el contenido no se diferencia ontológicamente con la forma. En el símbolo contenido y forma se encuentran absolutamente indiferenciados, de tal forma que el contenido se trasluce (*durchschimmern*) a través de la forma dando como resultado la compenetración (*Ineinsbildung*) de ambas (2018: 64-65).

Por ello es que, para evitar malinterpretaciones terminológicas, Schelling comenzará a emplear en la parte final de su obra la palabra “tautegoría”, acuñada por el poeta inglés Coleridge, al referirse al símbolo, a fin de hablar de “lo tautegórico” y no de lo simbólico, que para una parte de la filosofía —como parece ser el caso de Kant— sería simplemente lo alegórico.

A pesar de ello, resulta evidente que cuando el autor de la *Crítica* habla de ideas suprasensibles como la belleza, para las que ninguna intuición empírica resulta adecuada, es el símbolo la *Darstellung* que les confiere imagen, cuadro, apariencia, por lo que podría afirmarse que la imaginación originaria —y no la mera *imitatio* de las características externas,

la imaginación derivativa—, es el símbolo lo que se pone en juego cada vez que en la obra de arte se presenta lo inteligible a través de la analogía.

Incluso, podría decirse que una vez despojada de su contenido, la belleza en este caso, la reflexión que opera en la *Einbildungskraft* durante la síntesis de opuestos o la conformación de un cuadro, es el símbolo, como si éste fuese la forma misma de lo sensible/inteligible visto desde la perspectiva del arte y no desde la razón, que es donde Kant se encuentra situado.

Tras la exposición de estos breves antecedentes, se cuenta ya con un contexto idóneo sobre los sentidos que a la sazón el Círculo de Jena atribuía a la idea, con lo que se puede continuar la dilucidación sobre lo que el absoluto literario, a partir de todos estos cruces de conceptos y planteamientos, hace suyo.

1.2.10 Intuición

En la Grecia de Platón al hablar de forma se tienen al menos dos términos, que a veces se emplean indiscriminadamente, si bien *skhéma* y *eîdos* no pueden, por supuesto, ser utilizados de manera indiferenciada.

El primero remite a la percepción para designar lo particular desde lo general, es la *exhibitio* kantiana en la formación de los conceptos; el segundo, es un concepto que se sustrae a la percepción, tal como la idea, como si la idea explicitara su común origen con la forma misma.

Por la vía del símbolo, los románticos operan con la idea como si ésta fuese una especie de alegoría que, aun cuando no participase de la intuición, de la cualidad de los objetos sensibles, pudiera hacerlo, sin que por ello se caiga en una simple fantasía, en una imaginación sin referencia alguna. La intuición también juega un papel fundamental al llevar la pluralidad de percepciones a la unidad y, a partir de ahí, designar tanto lo particular como lo general.

La pregunta aquí sería si la multiplicidad inicialmente dada a la intuición, al *noûs*, puede ser llevada a la unidad también en el caso de estas “ideas” no totalmente inteligibles y, si ello fuera posible, cabría cuestionarse de manera similar si aún se estaría hablando de ideas o de otra cosa. ¿No se trataría más bien de *eídola*, simulacros, imágenes? ¿Y no serían las ideas que se convierten en dioses en *Ideen* 17 estos *eídola*, los símbolos más rotundos que pudieran contemplarse, siendo objeto de la intuición y del entendimiento a la

vez, como la belleza misma, que es ella misma actualidad pura y evidencia? “Las ideas de Platón: habitantes de la fuerza pensante, del cielo interior” (2006 [1798]: 22), dice Novalis.

No obstante, es Hardenberg también el que —tal vez siguiendo al Kant más empirista, que no se guía por el *noûs* sino por el carácter absoluto del pensamiento como hacer— se muestra alerta contra la intuición, que apuntaría en el sentido de la sustancia, de la presencia de un *Substratum*: baste recordar que en *Gérmenes* expresa que *hasta el día de hoy el pensamiento ha sido sólo mecánico, discursivo, intuitivo* (Novalis, 2006 [1798]: 38).

Como si en esto optara por seguir más a Fichte, que si bien no introduce la intuición en un primer momento sí deja un intersticio para ella a través de la invocación de la reflexión y la posición del Yo absoluto, para Schlegel el *noûs* es capaz incluso *per se* de acceder a lo divino, como si participara de una naturaleza esquemática y otra alegórica a la vez: “La devoción de los filósofos es teoría, pura intuición calmada, sosegada, serena de lo divino, llevada a cabo en silenciosa soledad. Por ello Spinoza representa su ideal” (Schlegel, 2009: 215). Es como si la intuición, al igual que la belleza, participara de las naturalezas sensible y suprasensible, como si fuera susceptible de unirlos. En el fragmento 76 de *Athenaeum*, el menor de los Schlegel había destacado ya la trascendencia del *noûs*: “La intuición intelectual es el imperativo categórico de la teoría” (2009 [1798]: 74). Es decir que, para hacer teoría, se precisa del *noûs*.

Escéptico de esa “especie de tacto profundo y luminoso que nos hace ver certera e infaliblemente las cosas” (1974: 175), como Zubiri describe al *voûç* (*noûs*), Novalis pide la unión de pensamiento y poesía sin que la intuición tenga tal peso, siguiendo más a Kant. ¿En el proceso de conformación de imágenes qué papel tiene esta intuición como para que Hardenberg recele de ella? ¿Es una vuelta a la mera razón? ¿Implica privilegiar sólo una de las dos mitades de la esfera?

...

En muchos textos clásicos, *voûç* (*noûs*), “intuición” se traduce como *mente*. Esto es así porque, para los filósofos de la Antigüedad, la *mente* podía equiparse a una acción: la de ver. Mas era una visión mental de las cosas, semejante a la visión del hombre durante la vigilia, pero no únicamente de lo sensible y lo empírico. La intuición consistía entonces en una cualidad que, antes que otra cosa, veía las cosas que *son*.

Sin duda, se trata de un primer intento por diferenciar un conocimiento verdadero, que *se ha visto*, atestiguado, en primera persona, de uno del que sólo se ha escuchado o con el que no se tiene una relación directa, inmerso en lo que será la *doxa*, la opinión, también del

lado de las apariencias. Dos términos tenían los griegos para el distinto origen de esos dos conocimientos: “La *opsis* —observación— y la *acoe* —voz que corre—...” (Carbonell, 1986: 14).

Anaxágoras dice en su fragmento 21: “*opsis adêlôn ta phainomena*”, que para Francisco Calderón preliminarmente indica que “las apariencias son una visión de lo invisible” (2020: 3). Sin embargo, tanto este autor como Juan David García Bacca, señalan que el adjetivo *adêlôs* puede señalar en un sentido contrario al antes expuesto:

parece decir Anaxágoras que tal vista de ojos corporales no tiene poder para descubrirnos (ἄ-δηλοῦν) lo luminoso, los fenómenos (φαινόμενα), para presentarnos lo que en su fondo tienen; o bien, dando un valor activo al ἄ-δηλοῦν, podría querer decir esta sentencia que la vista de ojos “encubre” lo luminoso, frente a la *vista mental* que descubre “qué es” lo luminoso, qué es lo que aparece, qué es el color, qué es la tierra, qué es el Mundo...: aspectos todos que la vista de ojos no se sino que encubre precisamente porque ve otros aspectos inmediatos y superficiales (García 1984: 328-329).

La *vista mental*, el νοῦς (*noûs*), establecido por relación analógica con la *opsis*, sí que es capaz de descubrir el qué de lo luminoso, de ver lo que verdaderamente aparece a través de la apariencia, en la apariencia.

Ahora bien, siguiendo el primer sentido del fragmento, que esas apariencias sin embargo fungen como una metáfora de lo que está oculto, de lo que permanece en lo invisible, éste permite advertir la naturaleza como ποίησις (*póiesis*), como creación incesante de formas, como algo en lo cual hay que ver lo que es pero también lo que esconde, lo que no resulta en sí inmediatamente visible, en el sentido del fragmento 123 de Heráclito: “A la naturaleza le agrada ocultarse” (1984: 249).

La *phýsis* se manifestaba ante todo como un flujo constante, inatajable, como la percepción de las cosas presentándose como imágenes y sensaciones, sin que se supiera bien a bien qué había advenido primero. En el fondo de la mente, sin embargo —acaso como abstracciones, deseos, reminiscencias—, las imágenes también refluían. “La φύσις, entendida como el salir o brotar, puede experimentarse en todas partes, por ejemplo en los procesos celestes (salida del sol), en las olas del mar, en el crecimiento de las plantas, en el nacimiento de los animales y hombres desde el vientre materno” (2001: 23), dice Martin Heidegger.

¿La mente veía las cosas ahí primeramente o desde afuera venían a ser vistas? ¿La imagen que no partía de lo sensible sino de la mente, aunque percibida por los sentidos — como una suerte de sensación—, compartía el mismo estatuto? ¿Era el νοῦς (*noûs*) capaz

de aprehender esas imágenes igualmente o sólo las imágenes del exterior? ¿No eran esas imágenes —que se presentaban en el sueño, por ejemplo— parte de la *phýsis*? ¿A qué mundo pertenecían si no? ¿Al de las ideas que se sustraen a los sentidos? Heidegger da una respuesta: “Los griegos no han experimentado lo que es la φύσις en los procesos naturales, sino a la inversa; a partir de la experiencia radical del ser, poética e intelectual, accedieron a lo que ellos tenían que llamar φύσις” (2001: 23).

La φύσις (*phýsis*) fue percibida en primera instancia por la mente como sonidos, imágenes, sensaciones, cuyo común denominador era la posesión de algo que actuaba, brotaba y se mantenía en constante actividad, sin que esa *phýsis* se ciñera a los fenómenos naturales sino a lo que salía y crecía desde sí. Por eso podían ser los dioses parte de la energía de la φύσις, aunque no había que confundírseles con ella.

Ahora bien, ¿estaría la intuición, como un tacto profundo y luminoso, referida en principio a esas imágenes del fondo de la mente? Lo dicho por Heidegger así lo hace suponer. ¿Esas percepciones serían una mera fantasía? ¿Qué eran esas imágenes? ¿Esas imágenes eran lo que es, como para que se las pudiese aprehender por medio de la intuición? ¿Aludían al fondo de la realidad, de los *realia*, al fondo detrás de todo fondo, a su fluir incesante y sus formas sin fin? ¿Por qué pese a ser mentales parecían participar de la cualidad de las imágenes empíricas, sensibles?

la palabra φύσις significaba originariamente el cielo y la tierra, la piedra y el vegetal, el animal y el hombre, la historia humana, entendida como obra de los hombres y de los dioses, y, finalmente, los dioses mismos, sometidos al destino. Φύσις significa la fuerza imperante que permanece regulada por ella misma. En esta fuerza imperante que permanece al salir, están incluidos tanto el “devenir” como el “ser” (Heidegger, 2001: 23).

Para los griegos no hubo necesidad de plantear tales cuestiones, había una correspondencia tácita entre el mundo y la mente, y lo que filósofos como Aristóteles y Platón intentaban conquistar era un espacio propio en la φύσις, en el que no existiese tal confluencia de planos: “Los sueños son pues imágenes de las cosas y tanto las realidades como esas imágenes son obra de los dioses” (Pérez, 2008: 176). Conocer era entonces ver el espíritu divino en todas las cosas que existían, reconocerlo en uno mismo y verlo en el mundo, como en una especie de incesante remisión de las cosas a la interioridad y de la interioridad al mundo, por lo que la escisión que trata de solucionar Kant no tendría razón para subsanarse en la época clásica. En Fichte, como se verá en el siguiente apartado, tampoco habría tenido sentido plantear dichas cuestiones, pero él las resolvería con la remisión del pensar al Yo absoluto.

Para Platón, conocer era conocerse a sí mismo, conocer las divinas ideas y conocer las cosas tal y como eran en sí mismas; todo ello en la interioridad del alma, en el seno de una subjetividad a priori en la que se superaba la fractura entre el logos, el *arkhé* y la *physis* (Hernández-Pacheco, 1995: 39).

Esa interioridad era la interioridad del alma del mundo, pero ni Kant ni Fichte viven en esa Grecia. Por el contrario, el autor de la *Crítica* halla en Hume y Locke una filosofía escindida, rota, sin garantía alguna de dios —si bien Descartes ya había referido (AT III) que las cosas no se pueden conocer y que el único conocimiento factible es el de uno mismo, con lo que los objetos del mundo serían sólo en la conciencia—. Y es que, “entre los objetos del concepto de la naturaleza, que se pueden dar en la intuición, y los objetos del concepto de la libertad, que se hurtan a toda intuición, hay una distancia infranqueable; justamente la que separa a lo sensible de lo suprasensible” (García y Rovira, 2007: 39).

Teniendo en cuenta esta distancia, hay que preguntar de nuevo: ¿serían esas imágenes del fondo de la mente ideas? ¿Podrían aprehenderse mediante el *voũs* (*noũs*)? ¿Formarían parte del cielo interior del que Novalis habla? Heidegger insiste en que *φύσις* se refiere a “a lo que se abre por sí solo (p. ej., el abrirse de una rosa), lo que se despliega y se inaugura abriéndose; lo que se manifiesta en su aparición” (2001: 23).

Pero el filósofo alemán habla de un estadio previo a la escisión platónica del mundo y, si tales simulacros, por llamarlos de algún modo, emergen entre los románticos, no se puede sino afirmar el ingreso en un terreno resbaladizo, el de la Muerte de Dios, iniciado por las filosofías de Kant y de Fichte, el del mundo que según el Nietzsche de *El crepúsculo de los ídolos* ha vuelto a ser fábula y en el que las fronteras entre los continentes mentales se han borrado. Con todo, no se puede pensar que en la época del nihilismo más acendrado la escisión simplemente haya concluido.

1.2.11 Apercepción

En un punto, Friedrich parece estar de acuerdo con Novalis: “Las ideas son pensamientos infinitos, autónomos. En constante movimiento interior, divinos” (Schlegel, 2009 [1800b]: 194), tal como indica en *Ideen* 10. Hay en estas páginas un vaivén de Kant a Fichte, y de Fichte a Kant, una y otra vez. Unas cuantas líneas más abajo, en el aforismo 15, el autor agregará: “Todo concepto de Dios es huera palabrería. Pero la idea de la divinidad constituye la idea de todas las ideas” (Schlegel, 2009 [1800b]: 195). De nuevo se presenta la distancia

inicial entre concepto e idea, aunque a estas alturas es obvio que para los románticos esos términos implican cosas diversas de lo que significan para la filosofía sistemática.

¿Cómo comprenden los autores de Jena la idea de divinidad? Como posibilidad en el intersticio que hay de Kant a Fichte: la idea de divinidad como acto creativo, como actividad primordialmente, como efectividad que se actualiza en sí misma, de manera autónoma, como una expansión de su propia esfera, como ideal que incluye necesidad y libertad, a partir de la autoposición y del pensamiento reflexivo que, al pensarse, se crea, lo cual les habrá legado el maestro de Rammenau. Se lee después, en el fragmento 121 de *Athenaeum*:

Un ideal es idea y *factum* al mismo tiempo. Cuando los ideales no poseen para el pensador tanta individualidad como los dioses de la Antigüedad para el artista, el trabajo con las ideas acaba convertido en un simple juego de dados tedioso y fatigoso lleno de fórmulas huecas, o en una contemplación apática de la propia nariz (Schlegel, 2009 [1798]: 84).

Aquí se halla algo de claridad. Es precisamente eso lo que para los románticos distingue el concepto de la idea, y la idea —susceptible de ser huera palabrería— del ideal, que está más cerca del símbolo schellingiano (que incluye en sí la personificación, la singularización, la caracterización) que de la sola alegoría kantiana en esta descripción de Schlegel.

Ahora bien, esa idea a la que se refiere, ¿es interna, un cielo interior, movimiento interior? Y el *factum*, ¿a qué está referido? Porque si se trata de una intuición interior entonces no se estaría hablando de la apercepción trascendental kantiana sino de la apercepción empírica, el llamado sentido interno que aparece desde la *Crítica de la razón pura*: ese sentido interior “por medio del cual la mente se intuye a sí misma o su estado interno, no da, por cierto, ninguna intuición del alma misma como objeto; pero es, sin embargo, una forma determinada, sólo en la cual es posible la intuición del estado interno de ella” (Kant, 2009 [1781]: 73). Esa distinción entre una apercepción trascendental y una apercepción empírica, sin embargo, no será operativa en el caso de Fichte, para quien la primera subsumirá el ámbito de la segunda, como se verá.

La intuición, tal como se entiende en Novalis, no puede ser sino objetiva, por eso recela de ella cuando Fichte la equipara a la mente; pero Schlegel la vislumbra de modo similar a como aparece en *La doctrina de la ciencia*, es decir, no propiamente como sustancia ni como hipóstasis de esa sustancia, como representación, sino como una experiencia absoluta que, además de percibir las cosas del mundo, se intuye a sí misma y reflexiona sobre sí. En un caso, el de la intuición que conforma imágenes, la intuición empírica alude al espacio; en el otro, el *noûs* remite a una experiencia interior: la del yo que

se pone a sí mismo y siente su propio peso al reflexionar sobre su si-mismidad. Se trata del tiempo. Los románticos, al referirse a la conformación de imágenes y a la autopoición reflexiva, parecen haber empezado a hablar en lengua griega, como si del *eídos* y de la *psyché* se tratara: figuras vistas, formas vistas, formas que ve la visión (García Bacca, 1984: 322), formas que “no son todavía función de la inteligencia sino simplemente concreciones del ímpetu vital” (Cappelletti, 1959: 56), por lo que también aludirían al espacio, finalmente.

Kant dirá que tiempo y espacio son *a priori* y, aunque en ese punto le seguirá Fichte, los románticos establecerán algunos matices que no se hallan en estos filósofos idealistas. Schelling irá más lejos y, en *Las edades del mundo*, ya hablará de que cada cosa tiene su tiempo en sí misma, no está en el tiempo como algo que le viene dado desde el exterior, sino que el tiempo es la interioridad misma. Así Heidegger podrá escribir su *Ser y tiempo*.

. . .

El dispositivo de la multiplicidad que se da a la intuición y que forma un cuadro, una imagen que se recorta, es eminentemente una experiencia visual, que pertenece al campo de la visión y, por tanto, del espacio; pero la intuición interna —que Kant reconoce, pero no Fichte— no está referida a él sino al tiempo, “y el tiempo no puede ser una determinación de fenómenos externos; no pertenece ni a una figura, ni situación, etc., y en cambio determina la relación de las representaciones en nuestro estado interno” (2009 [1781]: 82), explica el autor de la *Crítica*. A continuación, señala una característica que vale la pena resaltar, puesto que coincide con su explicación del símbolo, cuando dice que éste no se encuentra remitido a una percepción sino que por medio de analogía es referido a su objeto:

Y precisamente porque esta intuición interna no suministra ninguna figura, procuramos nosotros subsanar esa carencia mediante analogías... De ahí resulta claramente también que la representación del tiempo es, ella misma, intuición, porque todas sus relaciones se pueden expresar en una intuición externa (Kant, 2009 [1781]: 82).

La intuición entonces puede remitir a otra clase de inteligibilidad, que en Fichte no aparecerá separada de aquélla sino que vendrá a subsumirla. La analogía será lo que emerja en el proyecto romántico como capaz de tomar, acaso no las ideas, pero sí los símbolos, o las formas, de las que se hablará en el siguiente apartado.

Conformando un símbolo por medio de la analogía, el tiempo, vivenciado como alma, como cielo interior que no puede objetivarse —más divino por ello que el simulacro del espacio, que apunta a un *factum*, y que no obstante se corresponde con un simulacro interior—, se vuelve comunicable: se torna intuición, objetividad, representación, imagen,

simulacro, *éidolon*. Con base en esta clase de experiencia intuitiva, que parecería una anomalía, la mente parece configurarse.

Como expresa Zubiri, para que la intuición tenga lugar es necesaria “la existencia de un campo visual, dentro del cual son posibles diversas perspectivas” (1974: 156). Este campo visual, este espacio u horizonte, le confiere un marco a las imágenes, las recorta. No obstante, como se ha visto con Kant, cuando es una imagen del cielo interior la que aparecerá —para la cual en principio no hay figura directa, aunque la mente subsane esa carencia por medio de la analogía— en último término resulta que no tiene representación, pero siendo también *noûs*, es susceptible de expresarse como si fuera una imagen externa, de un objeto, como si se tratara de un *factum*. Para Kant, esa condición apelará a la “cosa en sí” y al final no tendrá representación, aunque la analogía se la podrá conferir; para Fichte, será un momento distinto pero del mismo proceso, una intuición intelectual.

Es como si la vista constituyese el espacio en el que las cosas son percibidas y descubiertas, sin soslayar otras cualidades que por ella se manifiestan, tales como lo cercano o lo lejano, y como si esta misma percepción del espacio pusiera a su vez la intuición del tiempo, la percepción del sentido interno de las cosas que, por analogía, se expresa como si fuera a su vez espacio.

La vista implica un espacio, el espacio en el que aparecen las formas, y es esa la forma en que por su parte el fondo de todo fondo aparece, aunque se trate de un espacio mental. El espacio es, de hecho, la primera de las formas sensibles, condición previa —junto al tiempo— del conocer: “si el espacio fuera una forma *a posteriori*, o abstraída, de las percepciones, podríamos entonces imaginar las percepciones sin él. Y no podemos... Si percibimos alguna cosa en el espacio, no podremos imaginarla fuera del espacio... es *a priori*” (Körner, 1983: 33). El espacio, como forma, es analogía del tiempo, del alma; y el alma, símbolo del espacio. Fichte hablará de determinaciones y representaciones puestas por el Sujeto absoluto y mostrará más claramente cómo se crea la forma, la forma como fondo de todo fondo.

. . .

A esa mente que ve las cosas que *son*, a ese “sentido de la realidad” en el espacio, que Aristóteles compara “a una mano”, a “un fino palpito” (Zubiri, 1974: 164) —la intuición—, más tarde se lo separaría del espacio y de las cosas, de las imágenes y los simulacros, y se lo identificaría con el intelecto y con la capacidad de intelección, con el *logos*, para terminar

abstrayéndolo y refiriéndolo a lo inteligible, al mundo de la Idea, razón por la cual Kant tiene que valerse de la analogía para darle representación, aunque en el fondo sea pura imagen.

El logos nos da a entender lo que las cosas son... Por medio del logos el hombre regula, pues, sus acciones cotidianas, con intención de “hacerlas bien”. El griego ha adscrito esta función del logos a aquella parte del principio vital humano que no se halla “mezclada” con el cuerpo, que no sirve para *animarlo*, sino, al revés, para *dirigir* su vida, llevándole, por encima de las impresiones de su vitalidad, al reino de las cosas que son de veras. Esta parte recibe el nombre de *noûs*, *mens*. En realidad, el logos no hace sino expresar lo que la *mens* piensa y descubre (Zubiri, 1974: 162-163).

El voûç (*noûs*) se acaba transformando en algo que no se mezcla con el cuerpo ni con los sentidos, intelecto, *lógoi* que está en la Inteligencia, identificándose con el *logos*, pero Fichte, quizá sin desearlo, acabará por aproximarle a su antiguo sentido, sin abandonar por ello el ámbito de la razón. A su vez, Kant había recuperado la intuición no sólo para la formación de conceptos sino para la apercepción empírica, el sentido interno, remitiendo entonces a la acción de ver y de recortar las imágenes y simulacros en el mundo sensible dando, al mismo tiempo, el campo de visión en que aparecen dichas imágenes y *species*, sin pasar por alto su capacidad para dar cuenta de intuiciones internas que son vistas y recortadas en la mente, para las cuales se encuentra su imagen mediante analogías, que pueden expresarse como si fuesen objetos de percepción, no simplemente como si la intuición y la mente correspondieran a la razón.

Con ello, creo haber planteado, aunque sea lacónicamente cómo es que a partir de Kant, Schiller toma la idea de la belleza y la transforma en algo distinto que, al mismo tiempo, Fichte recibe e interpreta a su modo, dando como resultado una nueva forma del sistema del idealismo especulativo.

1.2.12 Schiller

Así pues, el paso a lo inmanente por medio de la belleza puede rastrearse desde 1781 y su principio viene dado por el propio Kant y el entramado en el que él mismo está; mas no será sino nueve años después de la publicación de su obra magna, en la tercera *Crítica*, cuando el filósofo sugiera con nitidez que, si bien se trata de una ficción, de un “como si” que más tarde usarán los románticos y Nietzsche —la aparición de algo diverso a la *phýsis* pero que justamente tiene lugar en la *phýsis*, e inclusive le confiere forma, cuadro, imagen—, el arte puede lograr en esa ficción, que se toma como si fuera una ciencia, la síntesis entre *arkhé*, *phýsis* y *logos*, la síntesis de libertad y necesidad; una síntesis que por realizarse en un plano no práctico y no racional, es ilusoria, basada en dos juicios reflexionantes, no determinantes.

Kant sigue aún a los maestros empiristas, que se niegan a darle cabida a un hipotético dios, como causa de las ideas, pero sin poder prescindir de él, aunque sea gramaticalmente, como ironizará el autor de *El crepúsculo de los ídolos*.

Fichte y Friedrich Schiller, con todo, no pensaban en la repercusión que tendrían sus respectivas lecturas del planteamiento kantiano, si bien —al retomar lo postulado por el nacido en 1724 para el ámbito estético— contribuirían sin quererlo a ese cambio de perspectiva. En las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, las *species* tendrán un sitio destacado: “La belleza es la manifestación libre de la forma. Lo que la naturaleza produce según la ley del azar y la necesidad, el arte lo hace como fruto de la libertad” (Hernández-Pacheco, 1995: 87-88). Quedaban ligadas en Schiller la belleza, la libertad y la *phýsis* mediante la obra de arte, que absorbía de la naturaleza su capacidad de creación de formas siempre nuevas, con su actualidad y absolutidad.

Pero, ¿qué hace que la naturaleza sea azar ciego y el arte pueda verse como fruto de la libertad? Heidegger señala que la φύσις “se suele traducir por ‘naturaleza’. Se utiliza la traducción latina *natura*, que de hecho significa ‘nacer’, ‘nacimiento’. Con esta traducción latina ya se margina el significado originario de la palabra griega φύσις” (2001: 22). Fuera de la φύσις queda la libertad y ese algo que brotaba, actuando desde sí, se le sustraer a la *phýsis*, en favor del *logos*.

Así que desde la filosofía sistemática, la razón y la intencionalidad, el libre albedrío, indican que la φύσις no posee tales características. La intención es entonces el origen renovado de la libertad, la facultad de decidir y de poner, lo que lleva a su inteligibilidad racional, su capacidad de ser pensado.

La historia comienza cuando hay intención, cuando se es libre; antes, sólo hay oscilaciones, sujeción al movimiento mecánico de la φύσις, inercia, acaso causalidad; aunque resulta evidente que es más lo que escapa a la voluntad del ser humano y que el hombre no puede ponerlo todo, como sería su querer.

La libertad es, antes que nada, un atributo de lo que hace posibles las ideas, un atributo del plano inteligible y, sin embargo, Kant emplea su concepto como garantía del plano empírico, del deber del individuo. “La libertad es la primera certeza, de la cual debe partir la especulación”, indicará Fichte a su vez, quien verá en ella el fundamento “de lo sensible y lo suprasensible” (Cruz, 2005 [1794]: 6-7) en un mismo movimiento.

No obstante, según los románticos de Jena, Schelling especialmente, la naturaleza — principal venero de las formas, de la emersión de esas imágenes internas y externas a un

tiempo—, vendría también a ser intención y no sólo azar, instinto, necesidad pura, puesto que debía tener el mismo fundamento que la idea de la libertad y ser formadora y conformadora: conformadora de formas y formadora de seres que percibieran la diferencia, dotando al Romanticismo de una intención ética, además de estética; ambas tentativas integradas en un mismo término: *Bildung*.

Una forma relumbra entonces desde el *Primer Programa Sistemático: la poesía, maestra de la humanidad*: “En todo buen poema todo debe ser intención, y todo instinto. Eso es lo que lo hace ideal” (Schlegel, 2009 [1797]: 30), se advierte en el fragmento 23 de *Lyceum*. El ideal estaba cada vez más cercano a los dioses, en plural, a los dioses que asomaban su cabeza por el quicio de la puerta ante la emergencia del nuevo mundo, recién alumbrado. De ahí, al Schelling de la filosofía de la naturaleza y del arte —cuya naturaleza era también pura divinidad, el más antiguo de los seres— había un paso ya, decisivo, pero sólo un paso.

Por un largo proceso aludido aquí lacónicamente, el $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ (*noûs*) habría de pasar a convertirse paulatinamente en el *logos* de los griegos, en intelecto, ya no directamente en intuición; un *noûs* al que Kant atribuía aún importancia, del que Novalis recelaba y en el que Schlegel percibía un residuo divino, si bien no se trataba del verdadero medio romántico todavía porque una pieza del rompecabezas faltaba para conformar aquel medio al que siempre se *retorna* y que es capaz de formar una totalidad de sentido, una completitud en la que se pudiera dar rienda suelta a la libre actividad de todas las fuerzas. Sobre esa pieza restante tratará el siguiente apartado.

De inicio, para los románticos —como para Kant y Schiller— la intencionalidad humana no se hallaba en la *phýsis* sino en el ámbito de la libertad, que se identificaba aún con el reino de las cosas que son de veras, en tanto que la inteligibilidad descendería de ahí, del reino de la Idea, la suprema razón ordenadora a la que ahora se confería el estatuto de Sujeto trascendental o Sujeto absoluto, del que eponímicamente se impregnaba la razón humana, su *logos*, cuya libertad era actuación intencional, desinteresada, sin base en la necesidad, aunque ya sin dios.

Pero tan pronto como el pensamiento comenzara a identificarse con la reflexión y la reflexión, a su vez, con la infinitud, ese fundamento quedaría velozmente desbordado. ¿No es la *phýsis* un sujeto? ¿No tienen los sujetos voluntad? ¿No son libres? ¿Es la naturaleza el verdadero dios de todas las religiones? Eso ya es ir demasiado lejos; pero, en última

instancia, se trata de preguntas y dudas que sólo pueden tenerse y formularse en un estadio nihilista sumamente avanzado, o bien cuando el proceso del nihilismo ni siquiera ha dado todavía comienzo, es decir, cuando aún no existe, como si hubiera un repliegue a otro momento histórico.

1.3 Recepción de la apercepción trascendental kantiana en Fichte

1.3.1 Reflexión y posición

Decir que Fichte continúa al Kant de la *Crítica de la razón pura* no es erróneo, pero resulta impreciso en este contexto. Aunque no ahondaré aquí en el complejo de su obra —que se delinea frente a la del nacido en Königsberg y posee otras implicaciones en el seno del Idealismo Alemán—, sí trataré de describir qué es lo que el filósofo de Rammenau toma de Kant que será tan valioso para el desarrollo del Círculo de Jena.

Para los fines de esta exposición, el concepto decisivo de la recepción kantiana de Fichte lo constituirá la apercepción trascendental y no precisamente el problema de la cosa en sí (Hernández-Pacheco, 1995: II. 2), que era un aspecto del que había que apartarse, ya “que daba lugar a interpretaciones dogmáticas” (Solé, 2019: 88).

En la apercepción trascendental, tal como el filósofo idealista la entiende, también se encuentran puestas, aunque de manera diversa a como aparecen en Schiller, tanto la “forma” como la “intuición”, las cuales se constituyen como nociones clave para el desarrollo que aquí se propone del proyecto romántico, de las que abreverán Schlegel, Novalis y Schelling, sin que por ello puedan pasarse por alto conceptos como el de reflexión, posición o Sujeto absoluto, que están inextricablemente unidos a éstas.

En su estudio preliminar al *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia* de Fichte, Juan Cruz establece que la apercepción trascendental puede traducirse como el “yo pienso” (2005 [1794]: 14) kantiano, esto es, como la actividad reflexiva que por medio de esta propia actividad se pone a sí misma en dicho proceso. Aquí, por reflexión, debe entenderse la capacidad de percepción de sí durante el acto de pensar, es decir, la capacidad del yo que está pensando de verse a sí mismo, de verse en la actividad que realiza, en el pensar. El pensar —que no el pensamiento, el cual sería sólo su representación— es entonces autorreferencial, reflexivo.

Se ha mencionado en el apartado anterior la *Einbildungskraft*, pero no se ha hecho explícito que es la apercepción trascendental en la cual el propio proceso de autoconformación de este “yo pienso” kantiano, la mente piensa “la identidad de sí misma en la multiplicidad de sus representaciones” (Kant, 2009 [1781]: 145), con lo que posteriormente conforma un cuadro, concentra esa multiplicidad, la enfoca. Fichte, sin embargo, coloca el acento en un sitio diverso al del autor de la *Crítica del juicio* y, mediante otro punto de partida, deduce dos elementos necesarios para proponer un modelo distinto al de Kant

aunque semejante, en apariencia sin grietas. El primero de esos elementos es la autorreferencialidad del pensar, conciencia de sí, capacidad de reflexión.

El segundo elemento, vinculado de manera inextricable al primero y que se da simultáneamente, es la posición. Walter Benjamin la definirá como “una reflexión que pone o un poner reflexivo” (2006: 25). De la apercepción trascendental, esa especie de identidad que se piensa a sí misma a partir de la multiplicidad, Fichte destaca que la mente, percibiéndose —reflexionando y volviéndose consciente de sí en el proceso—, se pone: por medio de un movimiento de remisión el pensar declara que, antes que a otra cosa, refiere a sí mismo y, al hacerlo, se pone como sujeto, sujeto de la acción, evidenciando su papel de inteligencia de la que surge el resto.

A la manera del *Cogito Ergo Sum* cartesiano, será sólo gracias a esa actividad de la inteligencia que el sujeto podrá serlo, aunque en contraste con el francés en *La doctrina de la ciencia* no se tratará de una inteligencia individual sino de una conciencia absoluta, si bien Fichte no apelará al argumento de dios como garante ontológico porque entonces caería en el *dogmatismo*, esa postura que según los idealistas consistía en el intento de explicación de lo real mediante la existencia de Dios o de un *axis mundi* suprasensible dado o accesible sólo a partir de la razón.

Así como la reflexión, la posición fichteana será inferida a partir del planteamiento de Kant; pero la reflexión —esa remisión del pensamiento a sí mismo— se estatuirá como lo más importante de la apercepción trascendental: Fichte le conferirá por ello un carácter prístino, original y, por tanto, incondicionado; se presentará como el propio fundamento del pensar, como lo incondicionado mismo y, al ser el pensar la causa de las cosas, será también fundamento de toda posible actividad y experiencia empírica: absolutez, absolutidad, autoposición; la inteligencia misma, lo inteligible *per se*. Benjamin lo indica: “El acto efectivo fichteano se puede concebir formalmente como una combinación de estas dos modalidades de acción infinita del yo” (2006: 25). Reflexión más autoposición; una reflexión que pone o un poner reflexivo.

No se tratará ya de encontrar una sustancia fija de la que surja el resto, un *Substratum*, como en Descartes o Spinoza —dogmáticos ambos para los idealistas—, sino que ese movimiento que aúna reflexión y posición, al que se atribuirá una preeminencia originaria, vendrá a constituirse como lo que antes había sido lo incondicionado, es decir, lo que condiciona al resto pero que no puede ser condicionado ni determinado por nada que no sea él mismo, a condición de dejar de serlo. Con ello, se verifica un traslado de lo que antes

había sido la esencia, desde el sitio en que ésta parecía residir hasta el propio movimiento del pensar, no hacia su producto y representación —el pensamiento—, lo que Fichte busca acentuar para distinguirse también del nacido en Königsberg.

1.3.2 Sujeto trascendental y Sujeto absoluto

Dispuesto por el poner reflexivo, surge el sujeto al que Fichte denomina Sujeto absoluto, el cual reemplaza en el sistema idealista de *La doctrina de la ciencia* al Sujeto trascendental kantiano: “*Aquello cuyo ser (esencia) simplemente consiste en ponerse a sí mismo como siendo es el yo como sujeto absoluto. De la misma manera que él se pone es; y de la misma manera que es, se pone; y entonces el yo es necesariamente y absolutamente para el yo*” (Fichte, 2005 [1794]: 46-47). Si se afirma que el sujeto trascendental es reemplazado en el sistema fichteano por el Sujeto absoluto, entonces este último debe tener un carácter diferente al que poseía aquél en Kant, puesto que tampoco se trata del mismo sistema.

En la *Crítica de la razón pura* se expresa que el sujeto trascendental es, ante todo, la conciencia que “acompaña a todos los conceptos” y que “es conocido solamente por medio de los pensamientos que son sus predicados, y del cual, tomado por separado, nosotros no podemos tener jamás ni el más mínimo concepto” (Kant, 2009 [1781]: 353). Fichte propugna por ello que los pensamientos, las representaciones, los conceptos, vuelven susceptible de intuición a este sujeto que, empero, posee sólo una naturaleza teórica, cognoscente, no efectiva ni concreta en Kant. Éste, sin embargo, niega la posibilidad de una tal intuición intelectual porque mediante la representación de dicho *noûs* las cosas en sí, los *noumena*, podrían captarse en su ser mismo, en su contenido, y lo que encuentra es la imposibilidad de su conocimiento inteligible: sólo empíricamente le es dado al ser humano captar los objetos, por medio de una intuición sensible de los mismos que tiene carácter inmediato.

Un tal sujeto abstracto, teórico, lo había hallado ya el nacido en Königsberg en Locke, precisamente como *supuesto* indispensable para el conocimiento, por lo que, bajo ese entendido, a lo largo de su obra, el sujeto trascendental continuará siendo la condición de posibilidad de la experiencia, pero como algo formal, una parte de su método epistemológico de corte crítico. Por *criticismo*, desde la edición de *La crítica de la razón pura* y durante la segunda mitad del siglo XVIII, debe entenderse el abandono de la idea de dios como garante ontológico y el programa kantiano —siguiendo a los empiristas ingleses— “de que la realidad sólo puede ser explicada y comprendida por el hombre en la medida en que tiene alguna relación con él” (López-Domínguez, 2020: 19), lo que le veda al autor el camino para una

intuición intelectual que sólo mediante dios, el único que podría conocer su propio contenido, sería plausible.

En primera instancia, ese planteamiento parece ser aceptado por Fichte sin mayor objeción, admitiendo en *La doctrina de la ciencia* que la conciencia absoluta es “inconcebible” (Benjamin, 2006: 27); no obstante, apenas se trata de profundizar en el tema, ya desde la propia definición dada por el filósofo —en la que se establece que el Sujeto absoluto es, en tanto que puede ponerse a sí mismo, siendo por eso un yo—, se deja a las claras que éste no sólo ostenta un carácter inteligente, teórico o cognoscente como en Kant, sino que él es en tanto que acción, en tanto que actividad, toda vez que el Sujeto absoluto lo es porque puede ponerse a sí mismo, y en ello radica su ser, siendo además capaz de autointuición, de intuición inteligible.

Fichte se percata de que en Kant la conciencia común, individual, percibe sólo conceptos y, de ninguna forma, intuiciones intelectuales, es decir, aquellas en las que una suerte de dios del *dogmatismo* crearía tanto las formas como el contenido de éstas —las cosas en sí—, intuyéndose a sí mismo en el acto. Por ello es que, más allá de la intuición intelectual kantiana, el nacido en Rammenau concibe la intuición intelectual como la capacidad que tiene el intelecto de saberse a sí mismo en el pensar: “el yo absoluto es inmediatamente consciente de sí, al modo en que se manifiesta Fichte lo llama intuición, y puesto que es consciente de sí en la reflexión, a esta intuición se le llama intelectual” (Benjamin, 2006: 34).

Una distinción entre ese sujeto trascendental kantiano y el sujeto absoluto, que es capaz de intuición intelectual, es que para el primero el yo es condición del conocer, aunque se trate de un conocimiento hipotético y limitado, mientras que en el caso del segundo el yo está en medio de lo real y no sólo en lo teórico. Para Marcela García, ni Fichte ni Schelling creen que el Yo absoluto se reduzca al “«yo pienso» que acompaña a mis representaciones, sino que es independiente de ellas... es el fundamento de la realidad (entendida como unidad e inteligibilidad) de los objetos. A este yo que fundamenta la conciencia de objetos le llamarán «yo absoluto»” (2015: 287). La filosofía de Kant pasará entonces a convertirse en Fichte en una filosofía del absoluto, que se sitúa en el pensar mismo y se intuye a sí como parte de la realidad y no sólo de mis representaciones sobre ella. Es una diferencia sutil, pero con repercusiones insospechadas para el Romanticismo.

Ahora bien, hay que señalar que ni en el caso del sujeto absoluto fichteano ni en el del sujeto trascendental cognoscente kantiano, tales definiciones remiten a la persona concreta,

al individuo de carne y hueso: “Este Yo al que se reduce la realidad no es puramente individual, es un Yo que compartimos y acreditamos todos los sujetos particulares, porque - como en Kant- se trata de un Yo trascendental” (López-Domínguez, 2020: 20). Mas aunque en un primer momento el Sujeto absoluto sea el ponente de sí, el ser humano participaría de su posición que fundamenta la conciencia de los objetos del mundo y, por ende, de esa misma conciencia, siendo un reflejo suyo, con lo que dejaría también de concebirse menos como sustancia fija y más como pura actividad. Su ser, como el del Sujeto absoluto, sería a partir de entonces acción.

1.3.3 Conciencia absoluta

En la segunda *Crítica*, Kant busca establecer una idea reguladora —la libertad— que sirva de imperativo categórico al hombre a la hora de tomar decisiones prácticas; no obstante, el oriundo de Königsberg no logra desterrar del todo el determinismo de su sistema, que queda presa en las causas y en la necesidad, tendiendo así al mecanicismo, con lo que aboliría justamente la libertad ansiada.

Consciente de ello, Fichte opone al sistema kantiano su Sujeto absoluto cuya esencia es un ponerse, un sujeto vivo, operante, actual, fruto de una libertad efectiva y no sólo cognoscente. El pensar deja de ser entonces sólo teoría de la libertad para convertirse en verbo; o bien la teoría cobra connotaciones de actualidad y efectividad: el pensar está vivo, es un ser viviente y libre, un sujeto activo en cuya actuación pone su propio ser y que ejerce por medio de esa actuación su libertad.

Si el Sujeto absoluto no se pusiera a sí mismo durante el pensar y si no reflexionara, si no se viera a sí mismo en el proceso, la teoría de Fichte dejaría que la necesidad fuese la que operara como causa de la posición y del pensamiento, lo que además de ser inaudito daría lugar a una *phýsis* creadora pero cuyo proceso interno resultaría desconocido, con lo cual se acabaría admitiendo una suerte de cosa en sí y, con ésta, la libertad quedaría comprometida. Acaso una tal naturaleza no obedeciera a principios mecanicistas de causalidad, como en Kant, pero para que dicha noción no se sustrajera a la esfera del Sujeto habría entonces que apelar a un *axis mundi* para así equiparar la *phýsis* a esa instancia suprasensible, lo que implicaría una vuelta al *dogmatismo*, anulando igualmente la libertad y cayendo en un determinismo diferente al kantiano, pero en el cual las cosas ya estuviesen dadas *ab initio*, con lo que el libre albedrío sería una ilusión.

En cambio, esa *phýsis* se ve absorbida por el Sujeto, remitiendo a su conciencia como a una parte del propio movimiento del yo, del Yo absoluto del cual forma parte. La experiencia, lo sensible, los datos empíricos, son reenviados al poner reflexivo del Sujeto absoluto, lo cual sucedía ya en el *criticismo* kantiano, aunque no en la medida en que Fichte lo propondría: “Kant —recordémoslo— remitió la organización objetiva de la naturaleza (o del mundo) a una obra de la subjetividad: por ejemplo, ni el espacio ni el tiempo son en sí, sino formas de la sensibilidad humana” (Cruz, 2005 [1794]: 11).

Resulta pues comprensible que Kant entendiera su filosofía como una filosofía trascendental, ya que las cosas en la mente serían *a priori*, es decir, estarían puestas ya de antemano por la razón, incluido lo sensible. Fichte retomará ese planteo, radicalizándolo, si cabe, situándose en línea con la investigación kantiana en su crítica al *dogmatismo*; mas subiendo la apuesta de Kant, apoyándose en la apercepción trascendental y haciéndola punto de partida de su propio proyecto filosófico al transformarla, tratará de dar respuesta no sólo al dilema de la libertad frente a lo objetivo, sino a la ya mencionada escisión entre mundo, dios y sujeto que, a fin de cuentas, es en realidad otra forma de exponer el problema de la distancia existente entre un plano inteligible y otro sensible, lo que para el cierre del siglo XVIII venía a manifestarse en las condiciones

de una naturaleza a la que se le escapan sus principios (se ve reducida entonces a «material empírico»); de un sujeto al que se le escapan también las cosas en sí y que, en sí mismo, se convierte en mera condición de posibilidad de la experiencia; de un Dios que está fuera del alcance de la razón subjetiva y cuya presencia en el mundo no es en modo alguno manifiesta (Hernández-Pacheco, 1995: 40).

Se ha dicho con Benjamin que tanto la reflexión como la posición son actos infinitos en Fichte; no obstante, el filósofo acota su campo de acción para volverlos operantes, con lo que al Yo absoluto opone el no-yo, la naturaleza que, a diferencia suya, carece de conciencia. Pero no puede el nacido en Rammenau contentarse con la respuesta kantiana a la cosa en sí como algo incognoscible, por lo que propone que si la naturaleza no puede conocerse en tanto ella misma no es consciente de sí, es sólo porque el Sujeto absoluto aún no le ha demostrado que son lo mismo: una pura actualidad, la inmediatez misma, con lo que al conocerse él mismo el Sujeto absoluto conoce al no-yo, a la *phýsis*.

Así, la subjetividad empírica y el devenir natural forman parte de esa actividad —el poner reflexivo— que constituye al Yo absoluto, sólo que se trata de una función inconsciente todavía, que conquistará su plena autoconciencia de manera progresiva, gracias a la libertad,

en un proceso gradual, “hasta que el No-yo aparezca como lo que en el fondo es: la manifestación concreta de la subjetividad absoluta” (Hernández-Pacheco, 1995: 34). Fichte busca responder de tal modo a la huida de los principios de la naturaleza, trasladando el punto de apoyo que sustrae a la contingencia de las representaciones desde la esencia —el Sujeto mismo, el *Substratum*, la Sustancia en Spinoza— hasta el propio movimiento de la creación —el Sujeto absoluto— que reflexiona sobre sí y simultáneamente pone su propio ser.

En cuanto a las cosas en sí, Fichte no pretende conferirles estatuto ontológico sino que las cosas son inmediatamente conocidas e intuitas por la conciencia, por el Yo absoluto que fundamenta la realidad de los objetos y del que todos participamos, pues al volver consciente al sujeto que está pensando, el poner reflexivo es posibilidad de la experiencia y de lo sensible y, por tanto, del conocimiento, siendo fundamento de sí mismo y, por ende, de todo principio en el sujeto —siendo su autoposición su único principio—.

El pensamiento es de suyo reflexivo y, toda reflexión, al ser conciencia de sí, es pensamiento y pensar, movimiento consciente y actualidad sin término. La Empiria quedará integrada al Sujeto absoluto —ponente de su propio ser— y en ella, en la *phýsis*, estarán ya los objetos. De un movimiento, puesto a partir de la libertad absoluta, Fichte da una respuesta a la escisión entre *logos*, *arkhé* y *phýsis*.

Por eso la conciencia, esa conciencia —antes trascendental, después absoluta— que abarca todas las conciencias individuales, cobra para el filósofo de Rammenau un cariz tan decididamente estratégico y por eso se conforma como absoluto frente al no-yo, la naturaleza, de la que nada podría decir salvo si ésta pasa, en efecto, a través suyo. Es también por eso que a Fichte la sensibilidad le sirve para remitir a la *phýsis*, siendo esos datos empíricos la única vía para su conocimiento, aunque sin terminar de concederle existencia propia. Por eso, también, la conciencia acaba siendo equivalente del mundo exterior, absorbiéndolo, en tanto no sería posible acceder a éste de otro modo. Desde entonces, lo dicho para el Sujeto será válido para el mundo mismo.

1.3.4. Libertad y *phýsis*

Se presenta un dilema, sin embargo, pues Fichte reconoce que para surgir esa conciencia absoluta, que en el hombre no puede ser sino limitada, ésta tuvo que haberlo hecho a partir de lo inconsciente, es decir, a partir del no-yo (Benjamin, 2006). ¿Cómo es esto posible, si se afirma que la naturaleza es también parte del proceso de autoconocimiento y que, en última

instancia, al ser un acto de la libertad la posición es sinónimo de conciencia? ¿Cómo puede entonces la conciencia absoluta surgir del no-yo, de lo que no tiene existencia en sí porque no piensa?

Es posible porque al ponerse, el Sujeto lo hace precisamente frente a la naturaleza, el no-yo, que se le opone, con lo que en cierto modo efectúa una suerte de salida de sí mismo, o un intuirse frente a otro, lo otro que también es él. Para lograr la autopoición, necesita de esa oposición de la *phýsis*, con lo que cediendo a la necesidad, al Objeto absoluto, el Yo ejerce su libertad.

En *La doctrina de la ciencia* se expresa: “Si la actividad del yo no se proyectara al infinito, entonces no podría él mismo limitar esta actividad suya; no podría poner los límites de ella, como no obstante debe hacerlo. La actividad del yo consiste en una autopoición ilimitada; contra ella tiene lugar una resistencia” (Fichte, 2005 [1794]: 140-141). La resistencia libra al Yo de tener que ponerse indefinidamente y lo concentra, como se verá en cuanto se vincule la autopoición a los románticos. El Sujeto absoluto se conforma frente a la *phýsis* que, no por eso, deja de ser inconsciente.

Con todo, para ser resistencia, el no-yo debería no formar parte del Sujeto absoluto; pero, si así fuera, el Yo absoluto no sería esa conciencia que se pone a sí misma y dejaría de serlo. ¿De verdad dejaría de serlo? El dilema es aparente, el surgimiento del Sujeto absoluto desde lo inconsciente es un falso dilema, ya que Fichte le ha sustraído previamente toda realidad ontológica al no-yo desde el momento en que afirma que para serlo el Yo se pone a sí mismo, por lo que a pesar de existir el no-yo no es todavía. Será. Si hay una inconsciencia ésta preexiste en el Yo absoluto, es el lado inconsciente del propio Sujeto y, de hecho, “la formación del no-yo en el yo estriba en una función inconsciente de éste” (2006: 26), apunta Walter Benjamin.

Esto implica que en el sistema de Fichte la naturaleza no puede tener realidad en sí, lo cual puede ilustrarse con la siguiente cita: “no se piensa necesariamente si se es, pero se es necesariamente si se piensa. El pensamiento no es en absoluto la esencia, sino sólo una determinación particular del ser” (Fichte, 2005 [1794]: 49). La naturaleza —la materia o, según Spinoza, la extensión— no sería entonces, no estaría siendo aunque exista, a excepción de que estuviera ella misma pensándose, pero así se pondría a sí misma y si se pusiera sería ya Sujeto. Si la naturaleza no piensa es porque no tiene su ser en sí y no es Sujeto, o porque no ha llegado a la conciencia de que es un yo. En cualquier caso, es entonces un no-yo.

El pensamiento es una determinación y por ello puede representarse, es el resultado de la actividad de la conciencia, un recorte realizado mediante la *Einbildungskraft*. Es en esa parte en la que se sitúa el no-yo. No obstante, aquello de lo que surge el pensamiento —la apercepción trascendental en la que subyace el poner reflexivo, originaria *per se*— no se puede representar al no ser susceptible de subsunción: es la propia autopoición, la absolutez, la absolutidad, lo que el filósofo tratará de presentar bajo el término “ciencia” desde el título de su principal obra, sinónimo de ese Sujeto que no constituye ya la esencia en sí sino gracias al movimiento procesual de la reflexión.

Porque el hecho de que el no-yo no haya llegado a ser consciente en el Yo absoluto, además de oponérsele y limitar su poner infinito, obliga a un movimiento gradual de integración, a un proceso, casi infinito, cuyo término ideal sería llegar por fin a formar parte en su completitud de ese Sujeto absoluto, si bien la totalidad de tal proceso sería imposible como *factum*: “En el terreno práctico, la imaginación prosigue al infinito, hasta la Idea simplemente indeterminada de la unidad suprema, que sólo sería posible al lograr una infinitud acabada, lo cual es de suyo imposible” (Fichte, 2005 [1794]: 142-143). Esto quiere decir que aun cuando se trate del absoluto, la filosofía de Fichte es una filosofía del devenir, puesto que el absoluto se presenta como proceso y sólo en su término ideal llegaría a completarse, en el propio Sujeto absoluto.

El Sujeto absoluto —epígono del sujeto trascendental kantiano—, como una especie de sucedáneo secular de la idea de dios, se volverá movimiento procesual sin fin, siendo reenviado siempre al futuro. El proceso como un todo, como absoluto que se completará al final del tiempo y del que sin embargo el hombre nada podrá decir, adquiere una relevancia que no se le había dado hasta ese momento y que será un rasgo del Romanticismo: la identidad de la mente se apoya en la multiplicidad de las representaciones, pero lo importante es la captación de su propio movimiento, de su propia acción, la forma por antonomasia, el ir y venir, anterior a cualquier otra conformación y que, sin embargo, al seguir la lógica de la Ilustración, y ansiar una vuelta al pasado que no obstante le está vedada desde siempre, hallará en el futuro, en un punto del devenir, aquello que inevitablemente se ha perdido, el propio absoluto y su unidad suprema.

Se obtiene así la primera de las conformaciones que interesan aquí para referir al Romanticismo: el poner reflexivo, el pensar que se ve a sí mismo, es en el sistema fichteano la forma anterior a cualquier otra forma. Y esa forma es la intuición, la autointuición, que reúne necesidad y libertad.

1.3.5 Dos contradicciones en Fichte

1.3.5.1 La primacía de la *phýsis*

Como se ha visto, en el sistema expuesto en *La doctrina de la ciencia* la razón sigue primando, ya no como acceso a dios o a ese fundamento suprasensible sino como parte de una Subjetividad absoluta que encuentra en el poner reflexivo su fundamento: la sensibilidad queda absorbida en el Yo absoluto, por lo que Fichte no tiene que distinguir entre una apercepción trascendental y una apercepción empírica, como sí hace Kant. Sin embargo, no todo resultará tan sencillo, pues al modelo fichteano que en teoría resultaba impecable, sin grietas, lo termina por avasallar el plano sensible, supuestamente subsumido en el Sujeto absoluto. Éste es el gran conflicto de su sistema filosófico, al que los propios románticos acabarán de desfondar.

El sujeto trascendental kantiano y el Sujeto absoluto simbolizan la propia inteligibilidad, una inteligibilidad ideal, como si aún se tratara del dios cristiano o del plano suprasensible, puesto que se muestran como condición de la existencia de las ideas, presentándose, no obstante, secularizados y referidos al mundo sensible. Pese al empeño del filósofo idealista por crear las condiciones para que el ser humano ejerza una libertad real y pueda reunir lo disperso, esto redundará en una desvinculación entre *arkhé*, *logos* y *phýsis* incluso más ostensible.

Tal separación no existía en la Antigüedad y, a partir del *criticismo* kantiano, la distancia no haría sino ampliarse: “La verdad y el conocimiento necesario acontecían, para los antiguos, en la adecuación de la razón a las cosas extramentales... A partir de Kant el conocimiento verdadero se habría de dar en la concordancia o adecuación de la razón consigo misma” (Cruz, 2005 [1794]: 9). El Sujeto trascendental, cuyo principio es la razón, no tiene necesidad de explicar lo exterior y lo contingente, porque aquello resulta incognoscible.

Aun cuando Fichte trate de evitar esa encrucijada, llegar a una realidad incognoscible, sigue a Kant en su planteamiento y, aunque para el Sujeto absoluto la realidad externa y los accidentes son también parte suya, obedeciendo de igual manera a las exigencias de la razón, siendo inclusive la *phýsis* y lo sensible pura percepción del Yo, pura interioridad del afuera, existiendo en ese sentido como reflejo de la Subjetividad absoluta, con lo que pese a ser reducida teóricamente a material empírico, la naturaleza, lo incondicionado para Kant, el no-yo en la terminología de Fichte, obliga al Yo absoluto a ser el verdadero punto de inicio de

su conformación. Al estar referido a sus representaciones y al movimiento de reflexión por el que se conforma, el Sujeto absoluto al final se disgrega, con lo que “cae entonces en la contradicción de tener en la experiencia las condiciones de su determinación” (Hernández-Pacheco, 1995: 41).

Lo anterior quiere decir que la *phýsis* —tal como en el *criticismo* kantiano— acaba por dominar y rebasar a la conciencia, cundiendo sobre ella, condicionándola, es decir, condicionando su poner reflexivo, por lo que a despecho de las tentativas para sustraerla a la contingencia y a los accidentes, esa conciencia de sí viene determinada por el no-yo, que no puede estar referido sino a lo sensible: “De este modo, la subjetividad refleja en sí la fractura de naturaleza-Dios-Yo, fracturándose a sí misma en una subjetividad trascendental —en un Yo absoluto—, por un lado, y una subjetividad empírica, por otro, ligada a un acontecer natural del que es en el fondo mero reflejo” (Hernández-Pacheco, 1995: 41).

Si bien Fichte elimina la esencia como algo fijo y situado en un plano suprasensible, trasladando el centro impreciso de la inteligibilidad al acto del poner reflexivo por el que se efectúa el Sujeto absoluto, Benjamin considera que tal intento es insuficiente, por lo que para él el Yo absoluto mantiene el carácter hipotético que ya en Kant ostentaba. Así, para el autor de *Las tesis de la historia*, la Subjetividad absoluta de Fichte será igualmente abstracta, un “aspecto... puramente formal del conocer” (2006: 26) que, por ello mismo, se pone en lugar de las cosas y actúa como si fuera las cosas, sin lograr conocerlas, girando sobre sí mismo.

1.3.5.2 Libertad abstracta

A causa de ese ponerse en el sitio de las cosas, Benjamin afirma que tal conciencia, el Sujeto absoluto, no es sino algo meramente formal, la parte de un método —tal como en el *königsbergense*—, una acción que pese a ser el dispositivo para captar el conocimiento, carece de contenido: “no otra cosa representa el sujeto absoluto” (2006: 24). Y, sin embargo, al tratarse de una acción construida desde la conciencia, ésta, a diferencia de las creaciones de la *phýsis*, habría sido para los idealistas fruto de la idea de la libertad: “El sujeto absoluto, el único al que se refiere el acto de la libertad, es el centro de esta reflexión” (2006: 24), añade el autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Frente a esa libertad absoluta que se pondría a sí misma sin precisar de la *phýsis* y que es conciencia de cada representación, la libertad humana, individual, viene a ser sólo un reflejo.

El acto del pensar, ese reflejo de libertad que ejerce el ser *humano*, le asemejaría —al menos formalmente— al dios de los filósofos dogmáticos, cuya conciencia de tal modo

habría debido ponerse a sí misma al crear las cosas; aunque aquí, no hay que olvidarlo, aquella idea de dios va a convertirse en mera construcción estructural, en la parte de un método, forma pura, prefigurando al Nietzsche de *El crepúsculo de los ídolos* que expresa: “temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática” (1982: 49).

En ese contexto, la libertad propugnada por Fichte tampoco puede verificarse y, aunque se logre teóricamente como actividad sin fin, aparece como algo nominal, indeterminado, impracticable en los hechos, con lo que se desplaza la abstracción de un Sujeto absoluto del que nada puede decirse a una libertad también de índole abstracta, posible sólo en el vacío o en la contemplación, en la teología acaso. Es así que, aunque la naturaleza se vea reducida y las cosas en sí no formen parte del sistema fichteano, la idea de dios es intercambiada por el absoluto, como movimiento procesual, como el grado último de autoperfección del Yo absoluto, una realidad ansiada mas inasequible y que, en efecto, queda fuera del alcance de la razón, como lo señala Hernández-Pacheco.

Aquí emerge la cuestión fundamental a la que ni Kant ni Fichte —ni en gran medida el racionalismo— son capaces de responder, aun cuando su método y su coherencia lógica sean óptimos: tal como el hombre moderno, el sujeto idealista está escindido en dos mitades, presumiblemente las dos mitades en que Platón había dividido el mundo, el plano sensible y el plano suprasensible, y la distancia entre ellas no hace sino aumentar. Y a pesar de la aspiración del *criticismo* a no descargar el conocimiento en una instancia supramundana, los atributos inteligibles siguen primando tanto en Kant como en Fichte.

El *criticismo* actúa en el plano de la libertad y esta idea reguladora se emplea en el ámbito práctico, aunque no por ello deja de ser una idea. ¿Cómo obtiene su validez esta idea si no hay dios? Porque el sujeto idealista —ya sea trascendental o absoluto— opera como si tuviese carácter inteligible, con lo que se prosigue la vía dogmática que se pretende abolir. Y es que, si por una parte el ser humano se asemeja a dios —en lo referente a su subjetividad, que se pone a sí misma al modo de la conciencia divina, de forma inmediata, como exigencia previa del conocimiento y de la experiencia—, por la otra nada puede saberse de esa experiencia ni de su concreción: “El yo se consume y se rellena teóricamente mediante las representaciones, y en último término mediante la más alta de ellas, la del representante” (2006: 26), dice Benjamin.

La idea de Dios, garante ontológico aún en Descartes y Spinoza, se convierte en la idea del representante en *La doctrina de la ciencia*, como en un juego á la Mallarmé en el

que, para alcanzar la mayoría de edad kantiana y conferirle toda la preeminencia al Sujeto, hubiera ante todo que eludir *e/Nombre*. La radicalización de la apuesta idealista, más que subsanarla, ahonda la escisión y, al profundizar en ella, presenta ya el problema del nihilismo; antes de Jean-Paul y de los románticos, de Hegel o de Nerval y, por supuesto, de Nietzsche. Sin buscarlo, se comienza así a abrir el camino a una divinidad diversa, que será inaugurada con el Romanticismo, una especie todavía conceptual de postdios o predios que estará antes de la historia del nihilismo o después de esa historia y que permanecerá inmóvil porque de ella nada puede saberse. Schelling está ya a un paso.

1.3.6 Adecuación de la razón

Entre los filósofos de la Antigüedad, la subjetividad empírica obedecía a la subjetividad de dios que, a un tiempo, era *phýsis*, por lo que no había contradicción entre naturaleza, sujeto y *arkhé*, ni separación entre lo sensible y lo inteligible. Dios no era la *phýsis*, pero al ser ésta su creación, la penetraba, estaba dentro de ella también, como un soplo. La respuesta de Fichte a la moderna escisión entre esos tres términos ha sido situar cualquier posible fundamento sobre la base de la sensibilidad y de la experiencia, pero como actividad, actividad originaria, a la vez que esa actividad garantizaba al Sujeto absoluto —lo que antes había sido la sustancia de Spinoza—, poniendo en su actuar a la propia conciencia, al Yo que, de hecho, al ser él mismo quien realizaba el acto, quien era el acto, en realidad se ponía a sí mismo.

Sin embargo, con ese movimiento se obtiene una inteligencia inconcebible que no es dios, pero que se le parece mucho al ser capaz de ponerse a sí misma y de servir como garante de las ideas y de la experiencia, aunque lo haga siempre frente al no-yo que, si bien se le resiste, es asimismo su resultado, sólo que no lo sabe aún y habrá de descubrirlo en una incesante actividad de perfeccionamiento, en cuya culminación la antigua *phýsis* —ahora material empírico a abolir— quedará subsumida en la conciencia absoluta. Por eso el nacido en Rammenau no presta atención al afuera y al adentro ni distingue entre la apercepción trascendental y la apercepción empírica.

Y así como la *phýsis* quedaba referida a la subjetividad y la subjetividad a los datos empíricos percibidos por los sentidos (la *phýsis* nuevamente), así la unidad que Fichte preveía haber encontrado quedaba subsumida en el poner reflexivo que, en el fondo, no era sino la forma primordial de lo que antes había sido la intuición, en tanto que conciencia simultánea y *a priori*. “Fichte por tanto busca y encuentra una actitud espiritual en la que la

autoconciencia se hallaría ya inmediatamente presente” (2006: 27), dice Benjamin. En *La doctrina de la ciencia* se lee:

“*qué* era yo antes de llegar a tener conciencia de mí mismo?”. La respuesta natural a esto es: “yo no era en absoluto; pues yo no era yo. El yo es en la medida en que tiene conciencia de sí”. La posibilidad de esa cuestión se funda en la confusión entre el yo como *sujeto* y el yo como *objeto* de la reflexión del sujeto absoluto; y esto es completamente inadmisibile (2005 [1794]: 47).

El yo se intuye, se autointuye; de no ser así no sería Sujeto, no podría, por ende, reflexionar sobre sí, pero esta actitud, puesta hasta el infinito y compelida por el no-yo para acotarse, tiene por fuerza que ser una actitud —una actitud espiritual, la llama Benjamin— que preexiste en la mente.

Por ello es que pese a su intención de operar en el ámbito de la libertad, tanto el Yo trascendental kantiano —teórico, cognoscente— como el Yo absoluto de Fichte —que buscaba ser práctico desde el inicio al enclavarse en el movimiento mismo y en la acción, pugnando por una libertad que se sustrajera al mecanicismo causal y que fuese fruto de la voluntad propia— caen en una libertad nominal igualmente, abstracta.

Pero ese sujeto idealista, con su libertad abstracta no obstante, por su carácter secularizado, tiende ya a la inmanencia, estando en sí mismo como acción, siendo sí mismo, actuando desde sí, autodeterminándose. ¿Residiendo dónde? En el proceso, en la actividad como objeto y sujeto a la vez: como pensamiento al constituirse objetualmente, como representación; como sujeto al reflexionar sobre sí y ser ponente de sí mismo y de las propias representaciones del mundo, hasta que el no-yo se percate de que siempre ha formado parte del Yo absoluto, una cualidad de la que el sujeto trascendental kantiano de corte teórico no participaba: no podía ser primero objeto y pensarse, porque sería completamente inadmisibile; en todo caso, sería sujeto y, entonces, habría debido primero verse a sí mismo, intuirse.

La resolución de Fichte al problema de la cosa en sí parece ser no prestarle atención, eliminarla, reenviando lo real a la percepción del sujeto, creando las cosas a partir de la voluntad propia, del movimiento de la autoposición para que así los objetos y el mundo no sean más que otro momento de la percepción del Yo absoluto, de la subjetividad que, entonces, es el principio fundamental del que el resto adquiere existencia —casi de manera eponímica, a la manera de Platón—, con lo que el hombre se vuelve autónomo, parecido a dios, siendo la verdad mera *concordancia o adecuación de la razón consigo misma*: “¿Qué

podría ser una cosa en sí que, sin tener relación con nuestra mente, fuera objeto de lo que esta mente pronuncia sobre ella?” (Cruz, 2005 [1794]: 9).

La respuesta es: una aporía, una paradoja, una especie de *confusión entre un yo como sujeto y un yo como objeto de la reflexión del sujeto absoluto*, porque yo no soy yo sino hasta que conquisto la conciencia. La sensibilidad misma es parte del Yo y es la sensibilidad la que capta los fenómenos, los cuales existen sólo en el Yo, en el Sujeto absoluto. Y, así, se está de vuelta en la apercepción trascendental, en un movimiento en círculo, que se muerde la cola y empieza de nuevo.

1.3.7 Intuición intelectual

Cuando se sostiene que la apercepción trascendental kantiana es el concepto clave de la *Crítica* que Fichte transforma y lega al Romanticismo, es porque éste tiene implicaciones diversas, tanto ontológicas como epistemológicas, que involucran un mismo horizonte de sentido, un campo semántico en el que se hallan la reflexión, la autopoición, el Sujeto absoluto o la forma. Sin embargo, aún no se ha hecho suficiente énfasis en el papel que juega la intuición intelectual, la intuición en su vínculo con la forma y su posterior metamorfosis.

En dicha línea, resulta esclarecedor advertir que a la apercepción trascendental Kant la llama también “forma unificadora”, siendo el término “forma” lo decisivo, aunque “es Fichte el que señala en la forma pura de la apercepción la actividad supraempírica de aquélla; y a esa captación la llama *intuición*. La forma misma es configuración de un dinamismo” (Cruz, 2005 [1794]: 13, 16). La forma en el autor de *La doctrina de la ciencia* está unida inextricablemente a la intuición que, asimismo, participa de la visión de sí y de la conciencia inmediata de la que se hablaba.

Para Benjamin, en el texto “Reflexión y posición en Fichte” de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*, la conciencia de sí, al ser inseparable de todos los conceptos, de todas las representaciones, equivale a esta conciencia inmediata; y dicha conciencia, por ese carácter inmediato, implica ya la autoconciencia: “Debido a su inmediatez, se la denomina intuición” (2006: 28). Previamente, el autor de *Las tesis de la historia* ha explicado que el conocimiento inmediato se da de manera simultánea que el pensar reflexivo, vale decir, que el poner reflexivo, la reflexión y la posición que, como conocimiento inmediato, dan cuenta del paso de una forma de la conciencia a otra. La inteligibilidad en Fichte, entonces, más que tratar sobre algo, es una forma de

autoconocimiento. La inteligibilidad reside ahora en esa remisión del pensar, en la forma de su movimiento y la autoconciencia, lo cual significa aquí la intuición inteligible.

Con suma rapidez, Benjamin señala que la reflexión es una forma —cuyo análisis en esta tesis ha iniciado a partir de la *Einbildungskraft* kantiana— y que esa forma es la forma que tiene la inteligencia de hacerse acto ella misma, con lo que acaba por asumirse también como su propio contenido: ese autoconocimiento, esa visión de sí, el paso de una forma a otra de conciencia, ese conocimiento inmediato, esa intuición, la forma misma, que es la forma del pensamiento, reflexión más posición, la autoconciencia, será asumida como una nueva forma. Pero, ¿cuál es la forma de esta nueva forma? En la propia interrogación radica la respuesta.

Si el poner reflexivo es conocimiento inmediato, inmediatez, que es autoconciencia que es intuición, esto implica que el pensamiento es la forma en sí, por lo que al reflexionar sobre el pensamiento mismo, la reflexión abre el camino a un poner reflexivo sin final, del tipo “la forma de la forma”: “Fichte cree poder fundamentar un conocimiento inmediato y seguro mediante una conexión entre dos formas de conciencia (la forma y la forma de la forma, o el saber y el saber del saber), cada una de las cuales pasa por la otra y regresa a sí misma” (Benjamin, 2006: 24).

El proceso infinito de reflexión que se suscita a partir de la reflexión sobre la reflexión, explica el autor de *Los pasajes*, tiene como pináculo en Fichte al Yo absoluto, del cual no puede pasar, mientras que la posición infinita de conciencias que se produciría a la par en dicho proceso es superada en el no-yo: la resistencia que la *phýsis* —lo que es captado por medio de las representaciones— opone a lo que es ideal, a la reflexión, al pensar del Sujeto absoluto, hace que sólo en el plano de lo que es determinado (y no en el de lo que determina) pueda tener lugar esa posición sin término. “La infinitud de la reflexión es superada en el yo absoluto; la del poner, en el no-yo” (Benjamin, 2006: 28). La realidad —la *phýsis*, lo objetivo— es resistencia de ese poner reflexivo sin término.

Dicho de otro modo: si se estuviera en una filosofía dogmática, el pensar sobre el pensar tendría en dios el pensamiento último del cual no podría pasar, puesto que dios sería la unidad suprema, la más alta posible; en el caso de la posición de sujetos o de conciencias, siendo la naturaleza parte de ese Yo absoluto o de lo que en el *dogmatismo* sería dios, no podría en el plano suprasensible existir una conciencia más elevada porque ello equivaldría a que hubiese un dios de dios, por lo que dios no sería dios sino que el dios efectivo sería aquél que estaría pensándolo a él, poniendo su ser, en tanto que en el orden empírico sí que

podría haber una posición infinita, puesto que el mundo, siendo creación de dios, sería susceptible de admitir diversas conciencias determinadas y sus representaciones, cada una de las cuales, como los pensamientos, podrían a su vez albergar otros estados de conciencia u otros pensamientos de orden inferior a la totalidad de la propia *phýsis*, es decir, albergar otras determinaciones o representaciones. Con ello, Fichte se aseguraba de expulsar y destruir la infinitud en su sistema, con un absoluto especulativo que operaba teóricamente sin grietas.

El autor de la *Crítica del juicio*, como se recordará, desacredita la posibilidad de una intuición intelectual porque ésta se da del lado de los sentidos, y no existe un conocimiento de la cosa en sí: si la intuición remite sólo a un conocimiento al que se llega por medio de los sentidos y de los datos empíricos que estos captan, la representación de los objetos finitos estará siempre referida a la naturaleza, con lo que no podrá poseer de suyo facultades inteligibles, sirviendo por ello en la formación de los conceptos, que están del lado de la determinación, toda vez que aquello que está del lado del representante, es decir, del lado del ser que es capaz de ponerse a sí mismo según Fichte, es de suyo incognoscible. Para Kant, hay que repetirlo, el Sujeto trascendental no puede tener concepto ni ser representado.

En el sistema del nacido en Rammenau, el Sujeto absoluto, la autoconciencia —que se halla ya de inmediato presente, como señala Benjamin— sí que es capaz de representarse a sí misma, lo que aquél denominará intuición inteligible, esto es, “la visión que tiene el sujeto de sí mismo en la ejecución del acto por el que le nace el yo. Y esa intuición intelectual es, para Fichte, el único punto firme... a partir de él —y sólo a partir de él— se puede explicar todo lo que existe en la conciencia” (Cruz, 2005 [1794]: 13).

Esa clase de intuición —en cuya interpretación se juegan en buena medida las condiciones de posibilidad del Primer Romanticismo—, equivale al Sujeto absoluto fichteano, e incluye ya en sí la intuición sensible kantiana referida a las representaciones, porque el no-yo es parte del Yo absoluto, con lo que tal intuición resulta además una suerte de *actitud espiritual* también por ello, estando inmediatamente presente, como si preexistiera.

Sin embargo, y he aquí lo más sorprendente, existe una porción de esa inteligibilidad en la autoposición de mi propio yo como individuo, el cual participa también de la intuición intelectual, de manera semejante a la representación que de sí hace el representante al verse e intuirse a sí mismo. Por paradójico que parezca, esto quiere decir que en la tentativa de Fichte para encontrar una respuesta a la infranqueable distancia entre los planos sensible y suprasensible —que Kant postuló mediante el juicio—, se llega a una resolución semejante,

pero en la que, para acabar con la escisión, se confieren atributos inteligibles tanto al Sujeto absoluto como al sujeto individual concreto que, de tal modo, al ponerse y autointuirse, no tiene que elevarse e integrarse a lo absoluto, sino que aun del lado de lo sensible es ya capaz de intuirlo y, en cierto modo, captarlo mediante su percepción en lo condicionado, en el no-yo, en la *phýsis*, ejerciendo de tal modo su propia libertad.

Al rehabilitar dicha interpretación de la intuición intelectual y considerarla de tal forma, Fichte parecerá retroceder a un momento previo de la historia de la filosofía, a un pensamiento que los idealistas llamarían dogmático, en el cual aún no desaparece aquel dios —o instancia suprasensible— que funge como garante ontológico, en el que se recupera la noción de *noûs* a que se hacía alusión en un apartado previo y que apunta a una antigua creencia hermética o neoplatónica, según la cual cada hombre posee una porción de *noûs* en su propia mente, que cada quien debe reconocer en sí de forma inmediata o, de lo contrario, nunca logrará intuir. Aquí se palpa el sentido de esa *actitud espiritual* en el sistema de Fichte a la que alude Benjamin, por obra de un concepto de intuición inteligible que se superpone y se confunde, con las nociones del Romanticismo y de la propia operación literaria.

1.3.8 Indiferencia

A pesar de admitir que el Yo absoluto fichteano es el fundamento de toda inteligibilidad en el plano sensible, Schelling considera que el absoluto no es simplemente un poner reflexivo, una autoposición, sino que “se trata más bien de una unidad absoluta previa a toda separación entre sujeto y objeto, que se manifiesta en la unidad del yo consciente y la hace posible, sin reducirse a la conciencia” (García, 2015: 288). Así, Schelling hace manifiesto un planteamiento que en Fichte sólo era tácito, con lo que le brinda carta de identidad a la *phýsis* y estatuto ontológico a lo inconsciente. Ya puede el filósofo de Leonberg continuar su interpretación del *noûs*.

Como la unidad absoluta previa a toda escisión no puede ser determinada ni captada o representada —porque entonces no sería aquello que fundamenta la realidad sino algo que sería fundamentado, por lo cual la filosofía crítica, el *criticismo*, es incapaz de llevar a cabo la síntesis ansiada por Kant en la tercera *Crítica*—, Schelling apelará tal como el autor de *La doctrina de la ciencia* a la intuición, sólo que en vez de una intuición intelectual subjetiva, que se pone desde el lado del Yo absoluto, planteará una intuición objetiva, de carácter estético, realizada en lo sensible por vía de la obra artística, con miras a lograr la unión indicada por el königsbergense a través del “como si”, haciendo entonces del arte el espacio de tal privilegio:

ya que la exposición del absoluto no puede realizarse discursiva, teórica, filosóficamente, el arte intentará la síntesis.

Fichte había sentado a partir de la apercepción trascendental las pautas sobre el Sujeto absoluto y su autointuición, pero no había logrado explicar de manera satisfactoria cómo es que un reducto de inconsciencia suya, del Yo, residía en él mismo como no-yo, como objetividad, como *phýsis*, o, en última instancia, como necesidad, pues partía del hecho de que el no-yo formaba parte del Sujeto absoluto que, pese a ser pura conciencia que reflexiona sobre sí y se pone, mantenía un índice de inconsciencia y de objetividad, lo cual era una paradoja: un Yo que no es un Yo, puesto que no habría pensado sobre sí mismo y no realizaba esa remisión del pensar que pedía el propio sistema fichteano.

Y, no obstante, tal paradoja sería fructífera sino para Fichte sí para Schelling, pues al haber una zona inconsciente, de objetividad, en la Subjetividad absoluta, ésta era capaz de hacer un movimiento hacia sí desde dicha zona; esto es: volviendo a sí mismo luego de haber salido de sí en cierta medida, como si regresara, el Yo absoluto se pone, y la tensión que dicho movimiento provoca entre naturaleza y libertad, entre subjetividad y objetividad, entre necesidad e intención, lo vuelve efectivo, aun cuando se tratase de dos momentos en el interior del Sujeto absoluto.

Y no hay que olvidar que a la naturaleza, tanto Kant como Fichte, y todavía los románticos, le otorgan el sitio de lo objetivo y de la necesidad, en tanto al Sujeto —sea éste trascendental o absoluto— le confieren la primacía de aquello que piensa —la libertad—, lo que desde la multiplicidad de sus representaciones pone su propia unidad como intención, como algo subjetivo. Mas los románticos no considerarán, tal como los oriundos de Rammenau y de Königsberg, que *per se* la naturaleza, como porción no pensante del Yo absoluto, sea algo mecánico e inerte, o que carece de vida y productividad propia, sino que, por el contrario, se trata de un yo efervescente que desea y crea nuevas formas, con lo que se transforma en un Sí productor, aunque para el Sujeto absoluto, con todo, siga residiendo en una franja de inconsciencia.

Ahora en Schelling, esa unión entre necesidad y libertad —identidad entre la *phýsis* y el Yo absoluto, que en el sistema fichteano es posible en abstracto, sólo cuando el Sujeto absoluto termine su movimiento sin fin de reabsorción del no-yo, lo objetivo, que existe como una suerte de realidad autónoma que, sin embargo, es únicamente perceptible a través de los datos empíricos de la experiencia por el que se conforma la Subjetividad absoluta—,

vendrá a darse para el filósofo de Leonberg en la obra de arte, en la que esa creadora inconsciencia de la naturaleza se materializará:

en la verdadera obra de arte, se trasluce una dimensión que el artista no ha podido poner intencionalmente en la obra. Se trata de un aspecto objetivo que se le añade objetivamente (es decir, dice Schelling, sin intención expresa o subjetiva del artista) a la actividad consciente. El artista se siente obligado a hacer o decir algo que no termina de comprender. Hay una actividad inconsciente que atraviesa la actividad consciente (García, 2015: 288).

Para el joven Schelling del *Sistema del idealismo trascendental*, esto quiere decir que en la obra de arte existen unidos tanto un índice de libertad, intencionalidad o conciencia, como uno de *phýsis*, necesidad o inconsciencia, de los cuales participa con eminencia el acto de creación artística, en cuyo objeto —una representación, una determinación— la intuición intelectual, lo inteligible, viene a realizarse y a hacerse efectivo, a volverse instante finito e insertarse en el devenir, y no sólo a existir como idealidad especulativa: “Así, ante la obra de arte, la inteligencia se vuelve objetiva para sí misma, puede tener una perfecta autointuición [*Selbstanschauung*] de sí” (García, 2015: 289), lo cual conlleva que el Sujeto absoluto pueda, en efecto, captarse a sí mismo, si bien sólo en ese espacio, en el que sujeto y objeto se empalman y se articulan uno en el otro. Por medio de la intuición intelectual, la distancia entre objeto y sujeto desaparece, y esta intuición intelectual fichteana deviene intuición estética en el filósofo de Leonberg: “En efecto, la intuición estética es precisamente la intuición intelectual objetivada” (Schelling, 2005: 423).

Fichte procura que la intuición intelectual sea una especie de puente entre las cualidades suprasensibles de la libertad, por una parte, y el plano de los sentidos y las determinaciones, por la otra, con lo que se remonta en el tiempo. Schelling no sólo retoma ese planteamiento fichteano sino que, a la vez, continúa lo que el Kant de la *Crítica del juicio* y Schiller —en su lectura de la obra del königsbergense— habían dejado ya abierto: la vía de la belleza, como unión de intencionalidad e inconsciencia.

Hacia la conclusión del *Sistema del idealismo trascendental*, dicha idea, que es simultáneamente la forma por antonomasia entre las ideas platónicas, se vuelve estratégica: “Y lo infinito expresado de modo finito es belleza. Por tanto, el carácter fundamental de toda obra de arte, que comprende en sí los dos [caracteres] anteriores, es la *belleza*, y sin belleza no hay obra de arte” (Schelling, 2005: 418). Esto quiere decir que lo absoluto expresado mediante las determinaciones o las representaciones —de carácter evidentemente finito— es la belleza, en la que se reúne aquello que en la *phýsis* y en la historia aparecía escindido,

separado: “la belleza como aparición del Absoluto... la identidad de necesidad y libertad” (García, 2015: 292).

Con ello, se hace patente que aun cuando el Sujeto absoluto o el Sujeto trascendental se encuentren ya en un contexto crítico, en estos —tanto como en las formulaciones del joven Schelling, en las cuales se discuten los postulados kantianos y fichteanos— opera todavía la oposición mundo sensible/ mundo inteligible, lo cual resulta incluso más evidente en el filósofo de Leonberg, en cuanto establece una importante distinción al hablar de la obra de arte, a la que considera una “imagen derivada [*Gegenbild*] a partir de una imagen originaria [*Urbild*” (García, 2015: 292), siguiendo así a Kant y a Fichte, pero interpretando de otro modo la intuición intelectual.

La obra de arte, pese a ser una determinación que se muestra en el plano sensible, tiene entonces la capacidad de autointuirse y de participar de lo inteligible: una imagen originaria que es modelo de esa imagen derivada, determinada, representada, que es la obra artística. La intuición es forma, la forma es imagen, la imagen es la *species* latina, la belleza, quedando así inextricablemente unidas en un mismo movimiento de autoposición, con lo cual el filósofo de Leonberg “se situaría en una tradición neoplatónica que considera la belleza desde su función anagógica hacia el conocimiento de la verdad suprasensible” (García, 2015: 292). La belleza, la forma —se recordaba—, también es acceso a la verdad y a un conocimiento no solamente sensible.

Tal audacia, que sería señalada y condenada años después por Hegel, iba a valerle a Schelling —junto a una presunta preeminencia de la parte especulativa de su filosofía, en detrimento de la experiencia y de lo empírico— empezar a ser caracterizado como un pensador irracional, por lo que rápidamente, tras su filosofía del arte y su filosofía de la naturaleza, en su pensamiento de la identidad, el oriundo de Leonberg reculará en su postura, declarando que no es el arte sino la razón —el sistema— el espacio en que ocurriría la síntesis entre necesidad y libertad, la revelación del absoluto, algo sobre cuya valoración no volverá a cambiar durante el resto de su trayectoria filosófica, hasta llegar a su filosofía de la Revelación.

No obstante, a pesar de su propia apostasía, el paso había sido dado y los sucesos ya operaban por sí mismos: a la par de Schelling, sus compañeros Schlegel y Novalis —y el propio Hölderlin a la distancia— habían echado a andar el absoluto literario y hacían suya ya la intuición estética, como una vía no irracional sino suprarracional, al tiempo que también apelaban al genio y a la inspiración, que son sólo otros nombres para el *noûs* y la forma que

reflexiona sobre sí y se piensa y se pone a sí misma, abriendo así un nuevo abanico de posibilidades. Y si en la verdadera obra de arte existe una dimensión que escapa a la voluntad consciente de quien la crea, es que su genio o la inspiración le obligan a actuar así y entonces el artista actúa como *médium* —o medio de la *phýsis*— con lo que el Romanticismo acababa de engarzarse, acaso sin saberlo del todo, con los poetas franceses de la *Pléiade* y una tradición neoplatónica que provenía igualmente de la Antigüedad a través de Marsilio Ficino y la Academia Florentina.

1.4 Completar la inconclusión

1.4.1 Antiguo y moderno

En la idea de belleza schilleriana hay un índice —clave para el Romanticismo— que abre el horizonte a una nueva interpretación de la síntesis trascendental y, a partir de ésta, del arte y de la naturaleza, un índice necesario para “dar el paso más allá de Kant” (Lacoue-Labarthe, 2010: 81), según Hegel.

Sobre poesía ingenua y poesía sentimental es la obra en que, con mayor nitidez, se manifiesta ese índice, aun cuando hubiese sido ya esbozado en los *Escritos estéticos* del poeta, quien lo introduce, como un instante suspendido entre lo sensible y lo suprasensible, mediante la apariencia.

Acaso sin prever las secuelas, Schiller acaba por reivindicar el papel de una apariencia que, al basarse en la imagen, no puede ser legítima desde una filosofía racional que exige demostraciones, pero que, al fungir como vínculo entre lo especulativo y lo intuitivo, no resulta completamente falsa, lo que redundará en una paradójica clase de abstracción, entre la apariencia y el concepto, cuya resolución adquiere la forma del “como si” del arte.

Y es que pese a su carácter ficticio y potencial, tal movimiento de suspensión del juicio —y de cesura entre lo inteligible y lo sensible— se convertirá en un gesto que no pasará desapercibido y que, desde entonces, presidirá sobre la nueva época, aun durante la búsqueda de la propia identidad.

Digo la búsqueda de la identidad, puesto que ya en el primer apartado había mencionado que el pueblo alemán no estaba aún constituido políticamente como un Estado autónomo y que su realización giraba más en torno al lenguaje y a la cultura. Es una época en que Europa aparece extenuada teóricamente y en la que Alemania, al inquirir por un sitio propio, revitaliza al continente.

Ese sitio que los alemanes buscaban no habría de advenir sino interrogando el origen, en el que se encontraba lo considerado hasta entonces —y aún ahora— como lo más granado de la tradición occidental: los griegos, en cuyo arte persiste el modelo de toda creación y a cuya filosofía no se hace más que volver, una y otra vez, bajo distintas glosas de lo mismo.

No es extraño que para esa entidad en proceso de conformación, en pos de alcanzar su identidad por medio del espíritu, una de las aprensiones más profundas fuera entender el

lugar que ocupaba frente a los antiguos, así como captar las diferencias entre ambos. La captación de lo propio en lo ajeno, en lo otro, era una manera distinta de formular la cuestión irresoluta que rondaba a Kant y a sus epígonos, y a la que se habría de aplicar la resolución sintética schilleriana, a mitad del concepto y de la apariencia.

Eso otro, empero, no podía considerarse ajeno del todo: se trataba de la herencia, del ascendiente, del venero del que abrevaba Occidente en su conjunto, ante cuya imagen empequeñecía o se agigantaba, reconociendo sus logros y sus tropiezos, pero siempre comparándose con ese antiguo patrón.

Y tal como Fichte —y los románticos, y el propio Kant—, Schiller quería tirar un puente sobre el insondable abismo entre lo sensible y lo inteligible, que era también el de la radical escisión entre necesidad y libertad, naturaleza y cultura, intuición y reflexión o, en última instancia, entre lo propio alemán, occidental, moderno, y lo otro, griego, antiguo, de donde todo había surgido. Philippe Lacoue-Labarthe expresa que

la oposición entre lo Ingenuo y lo Sentimental acarrea toda una serie de oposiciones, no solamente históricas (Antiguos y Modernos), geográficas (a la Winckelmann: Sur y Norte), o también estéticas (plástica y poesía, epopeya y lirismo), sino propiamente filosóficas. En este caso, tomadas de Kant: intuitivo y especulativo, objetivo y subjetivo, inmediato y mediato, sensible e ideal, finito e infinito, necesario y libre, o para abreviar la lista (pero es toda la metafísica misma la que viene a engranarse ahí), cuerpo y espíritu (2010: 83).

Se ha visto ya que lo intuitivo, la intuición, el *noûs*, tal como Schlegel lo entenderá a partir de Fichte —lo que será intuición estética en Schelling—, no se opondrá a lo especulativo-reflexivo en un sentido kantiano, sino que lo incluirá en sí; pero, si dicho movimiento se vuelve factible, lo será sólo porque Schiller ha mostrado anteriormente en *Sobre poesía ingenua* el bosquejo de tal resolución, entre lo teórico y lo empírico.

Así que en la síntesis de especies, en la comprensión estética kantiana, en la aparición de la belleza, el autor del *Calias* articulará su propuesta para terminar con la irreductibilidad de las dicotomías, que no es otra que la suspensión del juicio, su absorción por parte de la apariencia, con un pie en el cielo inteligible y otro en el mundo sensible, bajo la forma de lo propio en lo ajeno o lo ajeno que se convierte en propio, tal como en la indagación occidental-moderna de la propia identidad, o en la intuición romántica en que se aúna también lo suprasensible.

A partir de la estructura de la belleza, Schiller encuentra ese índice que no se había mostrado explícitamente y que servirá de provisoria solución al problema del insondable abismo; con todo, al postular la imagen como un instante suspendido en el que se vinculan

los contrarios, estarán implicadas nuevas cuestiones, como el preguntarse por la condición de la apariencia y por el reino al que ésta pertenece, que no es otro que el del arte.

Por eso es que en un segundo momento, pese a no concederle carta de identidad y permanecer en un “como si” en lo tocante a este punto, Schiller analizará también el reino del arte —a partir de Grecia—, reinterpretando el concepto medular aristotélico de τέχνη (*téchnē*), trayéndolo al presente para reunir lo disperso y advertir qué es lo propio de los modernos frente a los antiguos, tratando de finalizar la escisión de una vez por todas.

A fin de cuentas, si la apariencia juega un papel tan estratégico en ese instante suspendido en la historia del pensamiento que va de los románticos —y Hölderlin— a Hegel, habría que retroceder en el tiempo para comprender cómo y porqué es que antes se le había descartado sin más.

1.4.2 *Téchnē*

Se sabe que a la *téchnē* griega, “traducida por los escolásticos como ‘arte’ o ‘técnica’, y de ahí su uso actual” (Páez, 2014: 42), se la considera como tal el concepto occidental de arte; un concepto que, históricamente, se ha hecho remitir a una mera elaboración manual o destreza física, en contraposición al conocimiento teórico, deductivo, intelectual, lo que ha redundado en una negativa de concesión de cualquier validez epistemológica, refiriéndolo al plano de la apariencia como a un mundo sin realidad en sí, como a una mera imitación exterior de la *phýsis*. Quien de inicio ha obrado tal negativa es claramente Platón.

En diversos diálogos, se observa la postura que el filósofo mantiene en relación al arte, pero en ningún otro como en el *Crátilo* y *República X* se constatan con nitidez meridiana el apremio que tiene, en primer término, por desvincular la verdad de la apariencia, de lo sensible, y, en segundo lugar, el encono que muestra hacia ese dominio. En Platón se halla el origen del malentendido que prevalece respecto al arte.

Sin embargo, aun cuando los prejuicios o el sentido común den por hecho tal aserción, hay que hacer patente que en el pensamiento griego, como expresa Heidegger, *téchnē* no es “lo técnico en el sentido actual”: “La palabra τέχνη nunca significa en general una especie de ejecución práctica, sino que nombra, más bien, una especie de saber. Saber significa haber visto en el amplio sentido de ver, es decir, percibir lo presente en cuanto tal” (2006: 81-82). La *téchnē* es capaz de ver, en el amplio sentido de esta palabra, como una especie de νοῦς (*noûs*), antes de que esta intuición esté referida solamente al plano intelectual.

Esto implica que, entre los griegos, percibir lo que es no constituye de suyo una cualidad inherente a la razón y que aquello que es, lo que aparece, también puede traerse a la presencia mediante la *téchnē*, como si a partir de la contemplación de una piedra y del estudio previo el artífice hiciera emerger una figura o una forma cualquiera a partir de la roca, la de un caballo, por ejemplo, que ya estuviera ahí, entre la mente del artista y la materialidad pétreo.

Con ello, se podría preguntar si tanto el *logos* como la *téchnē* comparten entonces un origen común y si tal origen sería semejante al que Kant traza a partir de la apercepción trascendental, pero esto excedería los alcances de esta tesis.

Ese saber que es un acto, la *téchnē*, el acto de ver las cosas que *son*, percibir las en cuanto tales, por su formulación misma, dirige a ese “tacto luminoso” del que se hablaba en el segundo apartado: el νοῦς (*noûs*). Y es que, para los antiguos, la *téchnē* no es sólo lo técnico, ni siquiera en Platón, en cuya obra el tejido de *logos* y *téchnē* aún se halla anudado.

En el *Gorgias*, la *téchnē* puede ver y explicar, no siendo solamente una ejecución técnica (Páez, 2014), mientras que incluso en el más implacable de los pasajes de Platón, *República X*, la *téchnē* se vincula a la *epistēmē* y se la toma como una especie de “comprensión” (Páez, 2014: 46).

Pero ese saber, ese conocimiento, por otra parte, también es una acción: la de crear, poner algo de manifiesto, develarlo, traerlo a la presencia. Así, al participar de un atributo teórico y de otro práctico, la *téchnē* no permanece sólo en la teoría sino que actúa en ambos planos, como si *logos* y *téchnē* fueran no más que dos modalidades diversas de un mismo principio de sustitución.

En *Introducción a la metafísica*, Heidegger señala que la *téchnē* “es creación y construcción, en tanto producción a partir de un saber” (2001: 25), es decir que, para llegar a esa creación, el artífice debe tener en su mente mediante una especie de tacto luminoso, un conocimiento de lo que es para ser capaz de acometer su tarea: traer a la presencia lo que no es de inmediato visible pero que ya se ha aparecido ante su visión, ante ese tacto luminoso, ese cielo interior, como lo denomina Novalis.

Por ello, en la *Física* (199a 15-17) Aristóteles puede expresar que “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza” (1995: 165), lo cual puede leerse del siguiente modo: como capacidad técnica que parte de la imitación de lo real, el arte sigue a la naturaleza; pero, como comprensión de lo que la *phýsis* no efectúa, en el ámbito de la libertad, hace otras cosas. Esto último que hace la *téchnē* sería

cuanto toca a la cultura, a la creación humana que —como una especie de prótesis y de medio artificial— cumpliría lo que no consigue la *phýsis*.

Si la *téchnē* aludiera únicamente a una destreza manual o a una capacidad técnica, ¿por qué en un caso sería capaz de imitar el aspecto de lo real y en el otro podría completar, en el ámbito de la libertad, lo que la *phýsis* no logra? Porque a partir de su disputa, Platón escindiría la *téchnē* en dos ámbitos diversos, logrando que ésta sea juzgada como la parte técnica que se limita a imitar la naturaleza, en tanto que al *logos* le asignará la superación de la *phýsis*, con lo que la razón adquirirá una superioridad que a la sazón no había tenido.

Es éste el cerco que ni los filósofos posteriores a Platón, con excepción de Aristóteles, ni siquiera Schiller que es un poeta, se atreven a franquear: la *téchnē* es naturaleza, imitación exterior de lo sensible, y todo lo relacionado con ella es efímero e ingenuo, con una importancia de segundo orden; mientras que, por otro lado, el *logos* es lo que no consiste sólo en la *phýsis* sino lo que está más allá de ella y la cumple, superándola. Tal interpretación del arte primará hasta los románticos. Adolf Schlegel ya considera otra cosa (vid. 3.1.7).

1.4.3 Imitación

No obstante, entre los griegos, antes de Platón y todavía en Aristóteles, la *téchnē* no se trataba de una simple reproducción mecánica de la naturaleza por sus rasgos exteriores, una *imitatio* como la quiere la teoría artística del siglo XVIII a la Winckelmann, sino de la creación a partir de la visión de lo que es, lo que implica comprender lo que es en cuanto tal y la multiplicidad de determinaciones mediante las que se presenta. El hecho de que el discípulo —Aristóteles— le enmiende la plana a Platón, puede significar que aún en los años posteriores al fallecimiento del filósofo seguía prevaleciendo la consideración de la *téchnē* como un saber que produce, un producir sapiente.

Y en cierto sentido, si se presta atención no al concepto de belleza sino a la apariencia y al mecanismo de captación de las apariciones de lo real, la *téchnē* ya opera como un puente entre lo teórico y lo práctico, una cualidad que ni Platón parece poner en duda, pues lo que preocupa al filósofo —y que acabará negando— es la conveniencia de desarrollar dicha cualidad y de incluirla en la *polis*, entre la gente, en la república.

Sus motivos pueden distinguirse con relativa nitidez y ostentan un carácter moral, teleológico, no meramente epistemológico: si los hombres confunden una cosa con su apariencia o imagen se borran los límites, lo que suscita ambigüedad e incertidumbre,

debilitando la organización social, cuyo propósito es lograr la felicidad y el bien. El conocimiento entonces es tal si conduce al bien. Lo bello se considera así sólo si lleva al bien. El conocimiento debe ser bello y la belleza debe ser buena.

Platón supone que la razón será capaz de decir la verdad invariablemente y que el arte falseará siempre la percepción de lo real, pero el suyo es un argumento que pierde valor desde el instante en que concede que las creaciones de la *téchnē* bien puede tomarlas el observador por las cosas mismas, lo que significa que —independientemente de sus fines morales o éticos— esas imágenes son capaces de traer a la presencia aquello que es y aun de hacerle sentir las cosas al oyente de un poema o al espectador de una representación teatral.

La cuestión de fondo, no explicitada por Platón pero siempre ahí para quien pueda leerla, consiste en una incapacidad humana, por su propia condición finita, más que en la preeminencia de la razón por sobre la *téchnē*: que aquello que es puede con igual vértigo quedar oculto o desaparecer; y puede sucederle —de hecho, sucede todo el tiempo— tanto al que intenta descifrar el mundo mediante el *logos* como a quien se encuentra en el medio de la *téchnē*, que lo real se le oculte o desaparezca, aun cuando no desestime la naturaleza de la forma y de la apariencia, de la aparición.

La disonancia en Platón, nunca lo suficientemente bien estimada, resulta de la asunción de que el *logos* se concibe a sí como un dispositivo más eficaz en la captación de lo que es, cuando para hacerlo su procedimiento es justamente el contrario: la reducción de la realidad a sus mínimos elementos, es decir, vueltos teoría. Por ello es que —ya se trate de la *téchnē*, ya se trate del *logos*— la exactitud de la verdad variaría en ambos sentidos, siendo los dos capaces a su manera, con sus posibilidades, de exponer tanto algo que se adecúe a lo real como algo que no lo haga, lo que significa que los dos pueden acercarse a lo que es y ambos pueden falsearlo.

Y, sin embargo, la meta del discípulo de Sócrates se cifra en acotar el dominio de cuanto se transforma, invalidando el reino de la apariencia, endosando la variación a ese reino, sin dejar resquicio a otras interpretaciones sobre el estatuto ontológico de las cosas, que no sea una razón que inmoviliza lo que examina porque recela del cambio perenne de lo real, que estaría entonces en los mínimos elementos y no en las variantes, nunca subsumidas de lo que es, que de continuo se metamorfosea.

Con esa intención en mente, el filósofo indica que la felicidad sólo puede hallarse en el bien y que la senda del bien es la razón, pues la razón nos aparta de lo que cambia y nos

sitúa frente a algo inmarcesible. El bien supremo de Platón es el espíritu que supuestamente se encuentra en toda creación y que es de suyo algo inmutable. El bien supremo del filósofo es algo que no existe, puesto que todo cambia y todo se mueve sin que nada permanezca igual a sí mismo a lo largo del tiempo.

El *logos*, tal como Platón lo entiende, es un instrumento de coacción, un mecanismo que busca inmovilizar las cosas para mirarlas, ya que si éstas se mueven se deja de verlas, se ocultan o desaparecen.

La interpretación schilleriana de la belleza plantea tácitamente la salida de ese cerco y se mueve en él como si no existiera, tal como la exégesis platónica de la apariencia presupone una especie de conocimiento que no sólo consta de una destreza práctica, aun cuando así se lo afirme. La conceptualización de Schiller —que será la discusión en torno a la que se posicionen los románticos— tiene en el centro de su esfera la definición aristotélica de la τέχνη, pero su radio no abandona nunca las consideraciones de los *Diálogos* en referencia a la condición del *logos* y la apariencia, de donde se vuelve visible la duplicidad que a la *téchnē* le profesa el autor de *Calias*.

1.4.4 Ingenuo y sentimental

Schiller, como explica Lacoue-Labarthe (2010), ve a los griegos dominados por la *mimesis*, aspirando a igualar la perfección de la naturaleza; a los modernos, en cambio, los percibe buscando en los antiguos la perfección a imitar. Mas aquellos pensaban desde un espacio en que privaban la imitación y la apariencia, en tanto los modernos razonan sólo tras el advenimiento de la metafísica platónica, es decir, cuando el pensamiento de la antigua *téchnē* ha sido desplazado del centro por el *logos*.

Por ello es que, reflexionando sobre su propio sitio, el poeta inferirá que si a los griegos concierne la imitación de la *phýsis*, los modernos deben no tanto imitarlos a ellos cuanto completar lo que dejaron inconcluso, llevando a cabo el ideal de su arte y de su pensamiento, con lo que escinde el ámbito de la *téchnē* aristotélica no en dos planos sino en dos momentos: si la época clásica estaba dominada por la necesidad y la intuición, en la modernidad la reflexión y la libertad son las que rigen. Necesidad e intuición se identifican con la *mimesis*, aun cuando a los antiguos se atribuyan las creaciones más excelsas del *logos*, lo que desemboca en una contradicción; y libertad y reflexión se acaban por asociar a lo moderno, a la creación siempre nueva y no sólo a la *imitatio*, lo que también es otro modo

de hablar de un proceso de producción sin fin, de un pensamiento que calcula e interpreta al infinito, sin detenerse.

Lo anterior quiere decir que para el autor del *William Tell*, es “ingenuo” el arte de los antiguos, de acuerdo a esa doble definición de Aristóteles, pues aquel arte pretende imitar la naturaleza: “se consideraba como griego, o ‘ingenuo’, al poeta que es *naturaleza*” (Lacoue-Labarthe, 2010: 81); el arte moderno, por contra, es caracterizado como “sentimental”, consciente, incompleto, subjetivo, del lado del sujeto y de la libertad, pues aspira a lo infinito, a pesar de tratarse de un arte finito. Escribe Lacoue-Labarthe al respecto: “moderno o ‘sentimental’ es el poeta que busca *la naturaleza* o que la desea, como bajo el llamado de la perdida voz materna... Le corresponde a los Modernos, por consiguiente, dar un paso más allá de los griegos, y cumplirlos” (2010: 81-82).

Lo moderno llega una vez que la posibilidad de completitud ha desaparecido, una vez que ha quedado vedada la alternativa de alcanzar una exposición unitaria del todo, una imitación de la naturaleza como lo real, pero se abre a su vez la perspectiva de lo infinito como producción sin término en un espacio finito, el de la apariencia, el de la versión platónica de la *Urbild* multiplicada sin descanso en lo que constituía el ámbito sensible.

La contradicción es que, una vez se ha desplazado la apariencia del centro, la copia se infinitiza y la unicidad que pedía Platón cede su sitio a una ausencia sin culmen: la de la cosa nombrada, que ésta en otro lado, abstraída, como un fantasma. Lo que los modernos piden cumplir en los antiguos es algo que no está en ellos, sino en la conceptualización que va de estos hasta los primeros, por lo que el puente entre sensible e inteligible es un espacio que abarca a ambos sin ser ninguno de los dos y que quiere significarlos, aunque no se cumple en ellos sino más allá de ellos.

En tales circunstancias, no se puede ver ya la *phýsis* como la veían los griegos: ha dejado de hablar, se ha ocultado, su horizonte está ocluido. ¿Cómo ir en tales circunstancias más allá de esta naturaleza reificada? Redoblando la apuesta, concluye Schiller: volviéndola a ver como lo que es, pero sin imitarla solamente, re-creándola desde la libertad, sin olvidarse de ella de nuevo. ¿Y cómo re-crearla, desde la cultura, en el espacio de la libertad, sin que esta imitación se restrinja a sus rasgos exteriores y se la cercene? Lo que es otra manera de decir: ¿cómo cumplir la Antigüedad en lo moderno? La indagación schilleriana queda abierta desde ese momento. Y será también la indagación de los románticos.

El poeta alemán hace visible algo que sólo estaba indicado en sus escritos estéticos sobre el despliegue de la belleza, lo cual articula Fichte como una sola actividad a la que denomina posición-reflexión-autointuición del Yo absoluto, un conocimiento inmediato que interesa de manera especial a los románticos, puesto que al tratarse de una intuición, en este caso sensible, faculta la captación de lo inteligible a través de medios empíricos, gracias a la sensibilidad y a la inmediatez de la percepción, algo que Kant no sólo desestimaba sino que suponía imposible.

Schiller une elementos dispares, a veces incompatibles entre sí, al pertenecer a distinto orden categorial o genérico; pero, ahí donde su tentativa perseguía llevar al símbolo lo antagónico para reconciliar su contenido (*Sinn*) con su forma (*Bild*) y que así ambas coincidieran sin preeminencia de ninguna, lo que emerge es un procedimiento de unión de dos contrarios que conforman un tercer término, el cual tiene que dirimir la tensión —que debería permanecer irresoluta e irreductible— de esas dos formas antitéticas, disímbolas.

Con ello, ese mecanismo de síntesis se halla más cerca del esquema kantiano o de la alegoría que de la forma simbólica, analógica, de que se hablaba en los apartados anteriores. ¿El autor de *Sobre poesía ingenua* medita aún dentro del ámbito del símbolo o, al darse una especie de igualación entre razón e imagen desde la tercera *Crítica*, opera como si ambos fueran equivalentes? Resulta ocioso tratar de responder tal cuestión; a fin de cuentas, lo importante será la emergencia de ese dispositivo desde la idea de belleza, que Schiller expone del siguiente modo, como si de una variante de la definición aristotélica se tratara:

Para el lector que examine las cosas con criterio científico, he de advertir que los dos modos de sentimiento, pensados en su concepto más alto, están entre sí en la misma relación en que están la primera categoría y la tercera, dado que ésta surge siempre al enlazar la primera con su opuesto. En efecto, lo opuesto del sentimiento ingenuo es el entendimiento reflexivo, y el estado de ánimo sentimental resulta del esfuerzo de reconstituir el sentimiento ingenuo, según el contenido, inclusive bajo las condiciones de la reflexión. Esto sucedería mediante el ideal realizado, en que el arte vuelve a encontrarse con la naturaleza. Si se recorren aquellos tres conceptos de acuerdo con las categorías, la naturaleza y su correspondiente estado de ánimo sentimental se hallarán siempre en la primera; el arte, como supresión de la naturaleza por el entendimiento en libre actividad, en la segunda, y, finalmente, el ideal en que el arte acabado vuelve a la naturaleza, en la tercera (1965 [1795-1796]: 118).

El criterio científico, si se observa al Kant del “yo pienso”, es precisamente esa consciencia expansiva que acompaña todas las representaciones del sujeto cognoscente, en una lectura semejante a la que Fichte realiza en su *Doctrina de la ciencia*; esto quiere decir: que la

ciencia fundamental de todas las ciencias —lo que hoy definiríamos como metaconocimiento, una glosa al margen que critica a las ciencias y las cohesiona— es una disciplina que ayuda a las demás a reflexionar sobre sí mismas y a trazar tanto sus límites como sus alcances, en una palabra: a sistematizarlas.

Tal criterio, la reflexión a que esta ciencia somete a las demás disciplinas, es uno de los indicadores de la segunda categoría, lo especulativo, denominado por Schiller lo sentimental —lo cultural, lo moderno, aquello que se basa en la libertad—, el cual operaría sobre la primera categoría, en que estaría la *phýsis*, lo ingenuo para el poeta, donde se hallaría también la Antigüedad.

Esto quiere decir que, a pesar de existir un elemento natural y otro reflexivo, son las exigencias de la razón las que se imponen al primero, tal como en la lectura que se hace de la Antigüedad prepondera lo reflexivo por sobre lo intuitivo, atendiendo una vez más al cerco impuesto por Platón.

Ambas categorías se encuentran entre sí en una relación semejante, explica el autor alemán, a la que guardan la primera categoría y el resultado de su unión con la segunda, i. e., la tercera categoría: la naturaleza que, luego de haber sido pasada por el tamiz de la razón, regresa bajo las condiciones reflexivas, “científicas”, como naturaleza consciente, libre, acabada. Habría que aplicarle esta matriz a lo antiguo, operarlo con esta prótesis, para obtener su moderna versión reflexiva y unir ambas en una síntesis que diera como resultado su ideal. Pero desde Nietzsche lo evidente es que ya la filosofía platónica, ya el Sócrates personaje consignado por Platón, operaba de forma similar a lo planteado por Schiller.

Ése será el prototipo al que el Círculo de Jena aspirará, al menos programáticamente, como a su genuina culminación, a la culminación del arte romántico y a la culminación de lo antiguo en la modernidad; sin embargo, tal programación la comprenderán estos autores a partir del arte y no de la razón.

1.4.5 Programación filosófica, programación artística

En esto confluirán la apercepción trascendental kantiana y el proceso de la *Einbildungskraft*, pues lo que se halla en el fragmento arriba citado de Schiller, no es sino la formulación de la dialéctica antes de Hegel, el punto de partida del pensamiento que desarrollará el filósofo idealista —y que perfeccionará en la *Fenomenología del espíritu* (1807)—, la operación denominada *aufheben*, *aufhebung*, comúnmente traducida como superación: a una categoría se opone otra, dibujada en relación a la primera pero bajo el dominio de la reflexión, con la

cual se la enlaza para acabar en la síntesis de las dos, creando una tercera categoría que engloba a ambas, del lado del *logos*, siguiendo la prescripción platónica de la búsqueda de un medio universal.

Se trata de un extraño género de la imitación, toda vez que se recrea la primera categoría a partir de atributos racionales, enlazando esa *imitatio* con su versión “original”, naturalista, objetiva, a fin de crear una tercera categoría que las une sensible y teóricamente, dándose por descontado, como en Kant, que el arte debe proceder del ámbito de la libertad y que en esto se opone a la *phýsis*, la cual entonces vuelve a sí misma después de pasar por la criba de lo especulativo mas ya como ideal, como *factum* e idea a un tiempo.

La cosa se duplica. O mejor dicho, se toma conciencia de la duplicación de la cosa al ser imitada, y esa imitación se hace pasar por un nuevo proceso de *mimesis* reflexiva, que resulta en un término conceptual, abstracto, del lado de la razón: extraño género de imitación que no da cuenta de aquello a lo que alude. Y puesto que lo realiza únicamente a partir de factores intelectuales, reflexivos, teóricos, no es posible (re)crear aquello que la *phýsis* ya ha hecho, por fuerza tal representación de lo real tiene que estar incompleta, con lo que se trata de una versión que, mediante el trazo de algunos rasgos clave, busca ofrecer la experiencia sensible, pretendiendo reproducirla. Esto implica un proceso esquemático o, en el mejor de los casos, alegórico, por adyacencia, como se ha visto en la tercera *Crítica*. Me explico.

A partir de la proximidad de ciertas características estratégicas con las de la cosa objeto de imitación, se erige un doble racionalizado que intenta captar su concepto, abstrayéndola, dando por sentado que las propiedades de una categoría están pasando a la otra, aun cuando dichas propiedades —ya que no se las podría aprehender en su completitud—, de hecho, se supriman para esbozar un signo que las signifique, es decir, realizando un esquema, una síntesis, una especie de alegoría: o síntesis o sinécdoque.

Tal es la posibilidad que Kant deja puesta para quien la alcance a atisbar, como es el caso de Friedrich Schiller, del que, no en vano, Lacoue-Labarthe (2010: 80) va a expresar: “Ya nadie ignora que esta programación teórica de lo Moderno (pero desde entonces lo Moderno será también teórico) que regirá Alemania (y no sólo ella) hasta Nietzsche y más allá, fue bosquejada por primera vez en los escritos estéticos de Schiller” (2010: 80). Sin embargo, justamente como una promesa incumplida que ha de llevarse a su consumación, tal posibilidad, tal programación teórica, ya había sido bosquejada en la Antigüedad, y la de Schiller sería igualmente una reinterpretación de los griegos, no sólo de Kant.

Lo más importante para esta tesis, no obstante, es que las consideraciones del poeta alemán sobre la aparición de la belleza sacan a la luz no sólo el dispositivo dialéctico, sino que delinean especularmente otro reino en la sombra, ya que la apariencia que se une a otra apariencia que resulta en una imagen mayor que las incluye a ambas, es precisamente la forma en que el arte —la poesía en particular— opera. De hecho, al analizar cómo surge la razón, Giorgio Colli señala que en un inicio “la sabiduría técnica... es también la primera formulación de un *logos* todavía inmerso en la intuición, en la imagen” (2010: 28), de donde se deduce un común origen a ambas formas de conocimiento, si no es que la razón se sostiene enteramente en la intuición y en la imagen, mas pasada por el tamiz de la reflexión reclama para sí todo dominio. Esta cuestión es el eje del siguiente capítulo.

¿Qué habría sucedido de tratar de conseguir de manera continuada eso que Hegel llama “síntesis” no del lado del *logos* sino del de la *téchnē*? Para responder a la cuestión, una abigarrada silueta proveniente de un ámbito similar al de la dialéctica, aunque puesto en marcha a partir de otra clase de imitación, que no actúa en la misma línea, iba a emerger: el reino de la apariencia, que quedaría excluido desde *La república* y al que se negaría cualquier valor, se mostraba de nuevo en la filosofía, aunque fuera por un instante, ese instante de suspensión entre un pensamiento inteligible y un mundo sensible, antes de que el primero se hundiera tras la Muerte de Dios.

En su trance decisivo, Alemania volvía a visitar a los griegos, reviviendo en su interior una antigua disputa: el Idealismo Alemán iba a escindirse en una filosofía y en un arte; el pensamiento, a bifurcarse en pensamiento del pensamiento y en forma de la forma, escuchando a dos distintas tradiciones que, ya desde Platón, en Platón mismo, aparecían de modo contrastante, aun ahí donde parecían manar de la misma fuente. La batalla iba en pos de legitimar la reflexión, de apropiársela, de validar una forma de conocimiento y, en cambio, desestimar cualquier otra. No es raro, por ende, el breve recorrido teórico que en este periodo tendrá la forma de la forma, aunque en el mundo del arte y de la literatura en particular sí que haya tenido una prolongación a lo largo de más de dos siglos.

¿Qué habría pasado si el pensamiento hubiera seguido no la forma del *logos* sino la de la *téchnē*? Schlegel ofrecerá una breve visión de ese camino y lo consignará, pero sin recorrerlo; Novalis lo dejará indicado en su obra y Hölderlin lo seguirá al punto de anularse a sí mismo. Schelling irá a describirlo en el *Sistema del idealismo trascendental* de 1800; pero, al darse cuenta de su apostasía del *logos*, retrocederá y no volverá a conferirle al arte una valía semejante como la que le fue concedida durante los últimos años del siglo XVIII,

cuando Alemania inquiría por su propia identidad y creyó haberla encontrado en el reflejo que le devolvía el espejo de la antigua *téchnē* griega.

1.4.6 Vía de la apariencia

A causa de la interpretación platónica de la *téchnē*, en la que el *logos* resulta privilegiado, la apariencia se desvincula de lo real; tanto, que hoy nos parece lo más válido no remitir el pensamiento a la imagen: cuando se habla del pensamiento, se lo suele encuadrar en esa circunscripción kantiana del conocimiento objetivo, enlazándolo a conceptos y categorías deducidos por vía racional, como si el pensamiento implicara *de facto* ese uso y la asunción de un fondo determinado por la razón, un fondo que como se verá fue puesto por Platón en la Antigüedad clásica.

Durante el Primer Romanticismo Alemán, acaso inesperadamente por el fenómeno de efracción que experimentó el racionalismo, se presentó con plena evidencia que la razón delineaba otro ámbito y que no todo pensamiento, algo que intuía Schlegel, era susceptible de remitir a la idea, al concepto o a la categoría —si no es que a sí mismo—, lo que implicaba una lejanía que no todos estaban de acuerdo en aceptar y que, con el paso de los años, habría de mostrarse como la tierra de *verdad y mentira en sentido extramoral* a la que Nietzsche haría alusión en el libro de título homónimo. Mas, ¿en qué consistía ese sí mismo que reflexionaba y refería a sí? Indudablemente, uno se ve conminado a establecer un vínculo con la intuición fichteana, tal como éste la entendía.

Para ahondar en eso a que la razón apuntaba, los románticos —tras leer a Kant— tuvieron por fuerza que situarse entre dos límites: la existencia de un pensamiento puro sin intuición sensible y la posibilidad de una intuición sensible sin concepto que, por ende, no iba a considerarse pensamiento.

Como se expone en *La crítica del juicio* (B193), precisamente las ideas de la razón son conceptos para los que “no puede ser adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación)” (Kant, 2012 [1790]: 435), mientras que su “réplica”, lo que Kant llama la réplica de la idea de la razón, sería denominada idea estética, la idea que aparece por medios sensibles, “aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*... ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje” (2012 [1790]: 435).

La idea estética —apariencia, imagen, simulacro, desde el arte; la imaginación originaria kantiana, puesto que es creadora— no posee estatuto ontológico *per se*, no tiene realidad de suyo y, aunque da mucho que pensar, no le corresponde un concepto determinado, por lo que no puede hacer comprensible un lenguaje, el cual debiera estar constituido justamente de esa clase de pensamientos, con lo que “en el fondo sólo es un talento (de la imaginación)” (Kant, 2012 [1790]: 437). Ello quiere decir que, fuera del mundo del arte, esta intuición sensible, esta imagen, esta apariencia, es falsa, una postura que Schiller compartía con los filósofos, pues la tradición racionalista inaugurada en Grecia con Platón no permitía ningún otro tipo de conocimiento.

Los románticos querían una inteligibilidad sin fin, infinita, que pudiera exponerse en términos racionales, pero atestiguaban, pasmados, que esa inteligibilidad no procedía del plano inteligible, sino de aquella intuición de la imaginación que hacía pensar mucho, para la que ningún concepto era adecuado, puesto que se trataba de una realidad —si se me permite la palabra—, una realidad sensible que no se adecuaba a la razón.

Luego entonces, aunque apareciera en lo empírico, esa inteligibilidad habría de provenir de la mezcla del plano inteligible de las ideas racionales y del plano sensible de las ideas estéticas kantianas, con lo que Schelling plantearía una filosofía del arte que diera cuenta de la aparición de lo absoluto; y, yendo más lejos por ese sendero, bien podía ser que tales intuiciones sensibles procedieran directamente de la *phýsis* y, si así fuera, había que indagar mediante una filosofía de la naturaleza su condición y sus alcances. De ahí que la filosofía del arte y la filosofía de la naturaleza románticas partieran de la intuición sensible y se considerasen irracionales, vistas desde una filosofía racional, cuando en todo caso se trataba de elementos que se exponían en otro ámbito, no carente de racionalidad sino por encima de la razón canónica, en otra línea.

Ante tal demarcación que, por una parte, tenía como límite un pensamiento sin intuición de la imaginación y, por la otra, una intuición sensible sin concepto, ante tal tensión negativa, ante tal falta de una articulación que cumpliera las exigencias de ambos ámbitos, pues no querían renunciar a la claridad del *logos*, los románticos —lejos de desistir— emplearon dichas condiciones como una especie de arco que los impelería hacia adelante y terminaron girando alrededor de esa intuición que no refiere a un concepto sino a sí misma y que se convierte en otras múltiples determinaciones que, en un estallido en cada dirección, acaba por precisar un área carente de nombre, sólo bosquejada a contraluz. Justamente, esa zona innombrada en que un día se halló la materia de lo divino, trocada por la filosofía en lo

trascendental, lo absoluto y, en última instancia, lo romántico, lo *ganz andere*, es hacia donde la *Frühromantik* busca casi con desesperación orientarse, ponerse en relación.

En los últimos años del Siglo de las Luces, aparece en Jena tal concentración de planteamientos gnoseológicos, de doctrinas y de elementos heterogéneos que, pese al influjo kantiano y la tradición inglesa de la que éste abrevaba, vuelve a surgir, de manera paradójica, a partir de la propia razón, quizá como cumplimiento irónico de la dialéctica schilleriana, la otra vía subyacente, relegada, de la que se había prescindido hacía mucho tiempo: la de la apariencia, que invoca otra clase de conocimiento y recuerda un pasado no completamente suprimido. En esa línea, Calasso señala que

existen acontecimientos geológicos que acompañan a la historia. En este caso la aparición de un nuevo continente salvaje en el interior de Europa: Alemania... Cada civilización siente necesidad de alimentar, en su interior, su Oriente. Cuando sonaron las primeras notas del piano romántico, Europa recuperó en aquel sonido penetrante su Oriente, que durante largo tiempo había intentado perder (2001: 17).

En su búsqueda de sí, de la propia identidad, de un cumplimiento más allá de lo antiguo, Alemania encuentra un Oriente interior y, al mismo tiempo, sin proponérselo, recupera el de Europa, al situarse frente a lo absoluto, emancipándolo del yugo de la razón, saliendo de lo trascendental kantiano y de lo Absoluto como lo concebía Fichte; y esa inquisición por lo griego, por lo ingenuo, y por el propio lugar en el mundo ante eso ingenuo, la cual va más allá de la síntesis de dos antítesis, hace —por efecto de la refracción— que la razón apunte inequívocamente a la apariencia como a su origen mismo, que no es de cierto conceptual: Alemania busca completar a Grecia y halla algo cuyo carácter no parece hespérico, en términos de Hölderlin, halla lo otro, la parte no visible de Occidente.

Si en los términos de la teoría crítica kantiana aparece una especie de intuición sensible que no remite a un concepto, esto se explica porque su interpretación no se pone desde las condiciones de posibilidad de dicha intuición sino de las de la razón, que en este caso resulta un dispositivo ajeno que no logra reducir a abstracción el contenido múltiple de ese tipo de imagen: de la belleza y de las formas sólo puede hablarse a través de otras formas, ya que se trata de términos simbólicos cuyo tejido no es inmediatamente manifiesto, mientras que el concepto adviene una vez que de la apariencia se ha eliminado cualquier rastro de ese origen simbólico y de su articulación analógica; de otra manera, la taquigrafía del *logos* sería incapaz de transcribir dichos objetos sensibles y de hallarles un concepto fijo

al cual se adecúen. Por eso, para el sistema, es necesaria la quietud, la inmovilidad, no el cambio. ¿La forma no es ya una suerte de pensamiento?

1.4.7 Oriente

En las conferencias séptima y octava de *La literatura y los dioses*, Roberto Calasso expresa que el pensamiento casi nunca se presenta bajo la modalidad de conceptos y de categorías, sino como una sucesión de cadenas irregulares de sonidos o de imágenes que, muchas veces, no se dejan condicionar por el lenguaje y ni siquiera son conscientes, al grado de conformar palabras. En el prefacio al *Cementerio marino*, Valéry dice eso. Piénsese por ejemplo en las teorías de Freud o de Lacan y en la aparición de constelaciones de imágenes que dan cuenta de lo inconsciente al manifestarse: son pocas las ocasiones en que los pensamientos toman la forma lógica que en un manual de filosofía se les acostumbra atribuir.

Ese tipo de pensamiento consumado, con sus cláusulas y premisas y conclusiones, con sus silogismos y sus síntesis, es más bien algo insólito; por todas partes, lo visible es que se trata del fenómeno de la *Einbildungskraft* en su formación de un cuadro, de las determinaciones sensibles bajo la forma de apariencias, simulacros, figuraciones, notas, sonidos... un desbordamiento de imágenes y ritmos que a cada paso surgen y que se organizan de acuerdo a historias o a explicaciones narradas. Esto lo captaron sobre todo Schlegel y Hölderlin, aunque también Schelling, en quienes Grecia va más allá de sí, sin permanecer sólo en la filosofía sino indicando a esa otra zona del símbolo y de la analogía en que reside la tragedia, recobrando ese Oriente que se pretendía haber borrado.

Evidentemente, Platón no estaría de acuerdo con tales planteamientos; pero, si los términos se expusieran en otro orden, no empezando por el acto de pensar deduciendo conceptos ni partiendo de ideas inteligibles, sino por el florecimiento de imágenes y sonidos en el lenguaje, por el proceso mismo de la imaginación como incluso Kant la planteaba, es posible percatarse de la existencia de un pensamiento inconcluso o, para mejor decirlo, un pensamiento abierto, mostrándose en lo que aparece, que también es capaz de recibir y ofrecer razones, aunque ostente otra lógica; no las razones de la razón, más bien las razones de ese lenguaje de imágenes y sonidos. Es una tradición diversa a la de la razón que inicia en Occidente con Homero, si bien se manifiesta a través de los mitos y, en la actualidad, se despliega en el arte.

Constreñir el pensamiento a la tradición racionalista, sustraerlo a la imagen y a la mentira de los poetas, *góēs*, los que quieren hacer pasar apariencias por realidades, aunque

más valdría decir: afianzar un tipo de conocimiento basado en la razón, atajando así el paso a una *epistēmē* puesta no a partir de ideas ni de conceptos —el conocimiento de la metamorfosis—, era algo que preocupó y ocupaba a Platón. Pero para poder restringir la *téchnē* y el reino de la apariencia, el filósofo ateniense hubo de establecer y discutir en primer término cómo operaba el lenguaje.

Para Kant, las intuiciones sensibles sin concepto no hacen comprensible ningún lenguaje, lo que equivale a afirmar que no pueden formar lenguaje; de modo similar, Platón analiza si el lenguaje a través del cual se comunican los conceptos tiene origen en las propias intuiciones captadas a partir de la *phýsis* o si, por otra parte, se establece por convención social, dado su uso, es decir, desde el espacio práctico de la *polis* griega.

Es como si el filósofo ateniense compartiera el apremio schilleriano por separar lo ingenuo de lo reflexivo, lo natural y las falsas apariencias de lo teórico y lo real; lo sofístico de lo filosófico, se podría resumir, escindiendo por vez primera de forma explícita un horizonte cósmico en dos órdenes diversos. Sin embargo, su método lo lleva a postular una tercera vía, ubicando primeramente al lenguaje como una creación de corte reproductivo —mas no originario— con alguna semejanza a la de la cosa que pretende designar y, a la vez, concibiéndolo como una ininterrumpida adaptación convencional. Un lenguaje que diera cuenta de la propia naturaleza de las cosas sería inaccesible.

Tanto los rasgos de convención lingüística como los de imitación de la *phýsis*, serán determinados por el ámbito inteligible de las Ideas, al que se otorga la originalidad de que se priva a la naturaleza y a su aparición, mientras que las características convencionales y naturalistas se desplaza al plano sensible de lo contingente, lo aparente y lo mudable, en suma, de lo que es contrario al conocimiento.

No obstante, en la Antigüedad aún rige una política que en sus ciudades y poblados tiene muy en cuenta a los dioses, con lo que —aun con ese imperativo en mente— Platón no osa sostener lo que Kant sí hace en pleno Siglo de las Luces: que el lenguaje deba ser conceptual a condición de dejar de serlo en caso contrario. De hecho, el autor de los *Diálogos* no rechaza del todo una cierta capacidad inteligible de la imagen, que mantiene gracias a la forma, si bien recela de sus fines, con lo que reproduce en el seno del lenguaje la querrela entre el *logos* y la apariencia, acusando a las palabras por su capacidad de semejanza de duplicar las cosas: “Todo se haría doble sobre la marcha, y no sería posible decir: ésta es la cosa y éste es el nombre” (Platón, 1996: 288).

Con dos órdenes separados desde Platón, con un sendero simbólico y una carretera racional, cabe preguntarse qué es lo que debían cumplir los modernos a partir de los antiguos, lo que aparece ya como algo contradictorio, difuso, que en parte empieza a explicar lo encontrado por Alemania al buscarse a sí misma frente a los antiguos: ¿Hay que remontarse a la apariencia y al símbolo para hallar el índice de lo estrictamente griego o se trata más bien de ir a su filosofía racional, abreviar de ella y superarla? ¿Cómo se estructura esta filosofía y, en ese sentido, dónde queda lo ingenuo schilleriano? ¿Realmente hay una imitación directa de la *phýsis* en los griegos? ¿No se está ya, a la sazón, desde Platón al menos, del lado reflexivo, en el *logos*?

. . .

La paradoja que alcanza el proceso reflexivo durante la modernidad tiene en el Círculo de Jena un punto culminante, uno de los más sobrecargados y menos entendidos en la historia del pensamiento; pero, sin él, toda la época emerge ante nuestros ojos como algo abstruso, escindido, sin coherencia, un signo ilegible a cuya paulatina comprensión sólo puede llegarse ahondando en las aparentes contradicciones que dan cuenta del momento en que, por decir lo menos, el principio del tercero excluso aristotélico queda rebasado.

Éste es uno de los muchos síntomas del movimiento tectónico experimentado por estos autores, fascinados por el proyecto ilustrado y por el cambio de sistema político mediante la Revolución, que admiran por ello a los filósofos ingleses, a Kant y a Fichte, pero también a un Goethe, un Herder y un Schiller de los que empero buscan separarse, mientras leen a Shakespeare, Cervantes y Sterne, y se remontan al pasado occidental —en un tiempo en que Europa vuelve a nacer—, acudiendo a Grecia y a Roma, al neoplatonismo y al cristianismo (incluso a Oriente), a fin de analizar las posibilidades de la nueva época que, en ese instante, se abre ante ellos en una infinitud teórica en la que se sienten capaces de transformar el mundo: “la filosofía ya no puede limitarse a describir el mundo, sino que debe contribuir a su transformación” (Julibert, 2009: 14).

Es entendible que las posturas de los románticos gran parte de las veces sean miradas con sospecha o franco desdén, al tomar elementos de distintas tradiciones, géneros y líneas de pensamiento, sin atender enteramente al criterio de sistematicidad que exige el conocimiento desde la Grecia de los filósofos, mas como se verá, ese veloz intercambio que tiene lugar al interior de sus escritos reproduce —o replantea— la disputa misma sobre la idoneidad de dicho criterio y de lo que el conocimiento deba ser. Inclusive, los románticos creerán necesario proponer una forma distinta de educación o, al menos, del proceso de

enseñanza, dándose cuenta de la limitación existente, por lo que adoptarán el concepto de formación (*Bildung*), en línea con otros planteamientos teóricos.

La resolución de tal querrela por el conocimiento, para el Occidente fundamental, aunque suspendida, en realidad abandonada, no se verifica en toda su magnitud sino hasta veinte siglos más tarde, en la obra de Nietzsche. Como se ha mencionado, la naturaleza de la razón y la de la apariencia ocupan el puesto central en dicha discusión en que el lenguaje, por fuerza, juega un papel igualmente relevante como vehículo de acuerdo y reminiscencia, pero también de creación. Y en lo que podría concebirse como la prolongación de esa antigua disputa, durante la Alemania del siglo XVIII, Kant parece asegurar que sin concepto no hay lenguaje y Schiller lo sigue en ello aunque no se decida a mostrar explícitamente la salida. Sobre esa interpretación pesan más de veinte siglos de historia del pensamiento filosófico, más de dos mil años de tradición occidental.

2. Sócrates en el laberinto

2.1 *Onómata y rémata*

2.1.1 Escala

A diferencia de Kant y de los modernos, Platón no niega la naturaleza apariencial del lenguaje pero acota su capacidad de acción: sólo existe verdad en éste si se sustenta en la Idea. No hay rendijas para la ambigüedad.

El concepto, del tal modo, viene a situarse como referente de la cosa sensible —como una especie de referente del referente—, que entonces se sitúa como un significante que pide una exégesis; y esa exégesis tiene que estar dada por la razón. Por eso la filosofía, ya en un autor posterior como Plotino, que sigue los mismos fundamentos filosóficos pero va más lejos, podrá afirmar que la *phýsis* se compone de *lógoi*, principios estructuradores racionales de la mente del Uno que dan forma a los objetos sensibles.

Si se toma el plano inteligible —el *logos*, la Inteligencia— como el *cosmos* por antonomasia, unos *lógoi* de segundo orden van a descender desde ahí a la naturaleza que, así, participa en diversos grados de su inteligibilidad: “los *lógoi* son (en la naturaleza vegetativa y sensitiva) las (fuerzas) creadoras” (2000: 415), escribe Beierwaltes sobre una de las *Enéadas* de Plotino (III, 8).

El significado de esta exégesis, que más valdría llamar hoy —en plena época del nihilismo— uno de muchos sentidos, sería que los *lógoi* son puestos e intuitos por la propia contemplación del Uno, es decir, se suscitarían a partir de la mente (*noûs*) del Uno en su contemplación de sí y de la *phýsis*, que es su creación, con lo cual la realidad inmediata cede su sitio a esa realidad teórica del *logos*. Como reflexión de sí misma, autointuición, la filosofía de Fichte parece imitar este planteamiento.

Desde el inicio, la *phýsis* es pasada por el tamiz de la reflexión, de la Idea; y es a este planteamiento, sobre el que se habrá de volver, al que Schiller se refiere como ingenuo. Se lo encontrará nuevamente, aunque vistiendo otras ropas, en *Athenaeum* 231, remitiendo al cristianismo y no directamente a la filosofía de Platón, aunque otra vez a partir de la búsqueda de sí —de la propia identidad alemana y moderna—, en esta ocasión frente al pasado latino, proveniente del Sur y de los países cálidos, al que se opone el protestantismo, reformista, activo, del Norte: “Así como el catolicismo es un cristianismo ingenuo, el protestantismo es un cristianismo sentimental” (Schlegel, 2009 [1798]: 112). El catolicismo es ingenuo, sensible, subjetivo, finito, está del lado de la necesidad; el protestantismo, por contra, es sentimental, inteligible, especulativo, objetivo, infinito y libre.

Ahora bien, en la contemplación de sí mismo por parte del Uno, Plotino distingue dos clase de *lógoi*, además de este *Logos*, la Inteligencia: “el uno (= el «hermano» mayor), vivo y vivificante, es la Naturaleza; el otro (= el «hermano» menor), estructurador, pero ya no vivo de por sí ni vivificante, es la estructura orgánica. Por encima de estos dos *lógoi* está el *lógos* primario: el Alma superior” (Igal, 1985: 240). En esta interpretación, los *lógoi* moldean la realidad, la conforman, le dan sus formas a las cosas sensibles: los *lógoi* vivos son principios originarios y trascendentes, generadores; mientras que los *lógoi* orgánicos son inmanentes y derivados, mantienen sólo la forma del Uno y de los *lógoi* originarios pero ya no poseen su facultad de generación.

. . .

Lo más real sería —si por realidad se entiende no ese ámbito inteligible sino el plano de la experiencia que, por supuesto, Platón pone en entredicho— que la Idea fuese una especie de significado para un referente sensible, cuyo significante resultara un sonido o una imagen de la naturaleza; pero, lo perceptible es que el pensador ateniense opera una inversión, con profundas secuelas ontológicas y epistemológicas, confiriéndole a la abstracción una realidad independiente, suprarreal en los hechos, estructurante de todo lo visible y perceptible.

Con este acto, Platón funda un sistema filosófico que duplica las cosas del mundo, las ordena escalonadamente por grado de inteligibilidad (de lo que tiene más y no puede verse, a lo que la posee en menor grado y es visible) y funge como barómetro de lo que es, separando lo real de lo sin sustancia, que es pura apariencia a la que se han sustraído los *lógoi*, si acaso pura estructura orgánica inmanente, derivada, pero ya no viva ni vivificante.

Curiosamente, ése es uno de los argumentos que el filósofo emplea para desestimar el lenguaje y la apariencia: que duplican la cosa sensible, si bien no vacila en utilizar el mismo artilugio —una imitación, aunque de signo diverso— con miras a un propósito mayor, con un *telos* establecido en el *Logos*-Bien: “¿a qué tienden las propiedades, la belleza, la perfección de un mueble, de un animal, de una acción cualquiera, si no al uso a que cada cosa está destinada por su naturaleza misma o por la intención de los hombres” (Platón, 1996: 606), se lee en *República X*.

A la Idea, a los *lógoi*, se une el uso que por convención o *phýsis* tiene —o se le da a— cada cosa, esto quiere decir que el lenguaje es bueno si persigue un *telos*, su propio *telos* interior, inherente a la esencia de la cosa. A la belleza se aúna la idea de Bien, puesto que una cosa bella es una cosa bien usada, de acuerdo a su naturaleza o por intención de los hombres.

Esta lacónica descripción de algunos rasgos de la filosofía de la Idea nos permiten ver que el pensamiento, según el ateniense, tiene por fuerza que remitir al plano inteligible, mas a pesar de la inexorable remisión del pensamiento a conceptos y a categorías puestos a partir del *logos*, en los *Diálogos* queda un resquicio para la acción y la interpretación del lenguaje, presumiblemente porque con anterioridad Platón ha privado de toda validez al plano sensible, en cuyo dominio ubica al lenguaje, estimado por él como una herramienta en la que el juicio depende del *telos* de la cosa.

2.1.2 Pensamiento y lenguaje

Un pasaje traducido por Pilar Spangenberg —en el artículo “Platón contra el naturalismo: la dialéctica escalonada del *Crátilo*”— sirve para comenzar la constatación de que, incluso con las tentativas de acotamiento del filósofo ateniense, no es tan simple domesticar la apariencia ni condicionar mediante la razón el tejido del lenguaje, tal como los románticos sabían y el *Monólogo* de Novalis pone de manifiesto:

Ocurre algo loco, en verdad, en torno al hablar y el escribir. La auténtica conversación es un mero juego de palabras. Sólo cabe asombrarse por la equivocación ridícula de la gente, que cree que habla en relación con cosas. Lo que es precisamente lo más propio del lenguaje (el hecho de que solo se ocupa de sí mismo) no lo sabe nadie. Por esta razón es un misterio tan asombroso y tan fecundo que uno, al hablar sólo por hablar, enuncie precisamente las verdades más grandiosas, las más originales. En cambio, si quiere hablar de algo determinado, entonces el chistoso lenguaje le hace decir las cosas más ridículas y erradas. De aquí proviene también el odio que tienen tantas personas serias contra el lenguaje (Alberti, 2018: 13).

Las afirmaciones de Novalis parten de admitir que la conversación verdadera es un juego de palabras, palabrería, hablar por hablar, pronunciado sin intención alguna, al azar casi, y que si uno intenta decir verdades grandiosas u originales, se ve burlado por las propias palabras. De entrada, si dicha proposición se comprueba como correcta, tal como afirma Miguel Alberti en su comentario al *Monólogo* (2018: 14-15), entonces el texto en sí mismo es evidencia de una incorrección: la del doblez del lenguaje, que significa lo que quiere cuando quiere, puesto que Novalis habría tenido la intención de demostrar precisamente eso.

Sin embargo, como quien estaría hablando sería la sí-mismidad del propio lenguaje y no el yo de Novalis, la proposición se volverá al mismo tiempo correcta y, por ende, una vez más incorrecta, y así alternativamente, pues al transformarse en algo incorrecto estaría siendo comprobada y al comprobarse sería incorrecta, en una especie de aporía que exhibe que, más allá de toda lógica, como misterio fecundo y asombroso, el lenguaje —irónico— no

se deja domar y antes opta por convertirse en algo ridículo y absurdo, errático, que disuelve el sentido de lo dicho sin apuntar precisamente a ningún referente exterior (a cosas) sino jugando consigo mismo, como apariencia (como forma) que es, como aparición de un vínculo no inmediatamente perceptible.

Y es que si el lenguaje no está imitando algo, si no es la representación de una cosa o no remite a un referente, entonces no está en el sitio de una ausencia. En todo caso, al ser un lenguaje simbólico, apunta a otra instancia, la señala, la indica, con lo cual su sentido — inconcluso— se completa, así sea provisionalmente. Es un lenguaje que no sólo imita sino que crea originariamente, en el sentido en que Plotino lo señala, o en el de Kant cuando reconoce una imaginación originaria, si bien sin enfocarse hacia la Idea o con *lógoi*, por lo que Novalis viene a conferirle al lenguaje una dimensión distinta: “El lenguaje (*este lenguaje que «habla por hablar» del que trata el Monólogo*) no reproduce (no podría reproducir) sino que produce, crea libremente” (Alberti, 2018: 17). Se trataría de lo absoluto presentándose mediante un objeto finito, hecho de palabras, de carácter sensible. ¿Qué *telos* puede asignarse a ese hablar por hablar, a una palabrería como ésta? ¿Cuál es su bello uso, su uso natural, su buen uso de acuerdo a los preceptos platónicos?

Ese odio de las personas serias al que alude Novalis, se trasluce en los *Diálogos* no sólo al hablar del lenguaje sino en particular al tratarse de las volubles apariencias; pero ni aún ahí el filósofo ateniense le niega del todo al lenguaje su capacidad de pensar, de ser pensamiento. En el *Crátilo o sobre la verdad de las palabras*, uno de los más antiguos documentos en que se reflexiona sobre la naturaleza del lenguaje, el personaje Sócrates enuncia: “cuando yo pronuncio (*phthengomai*) esto, pienso (*dianooumai*) en aquello y tú conoces (*gignoskeis*) lo que yo pienso” (Spangenberg, 2016: 244).

Un significado (aquello, el de la cosa) es transmitido mediante un significante (esto, la palabra que nombra la cosa) desde un emisor (yo) a un receptor (tú), con lo que el maestro de Platón elabora una suerte de circuito del habla, de triángulo semiótico, similar en su estructura a la división que de antemano ha hecho del mundo en dos planos que tienen al *legislador/ demiurgo* como su centro. No entraré aquí, por la extensión, a discutir en profundidad ese hipotético circuito, pero tampoco dejaré de ceder a la tentación de su exégesis, aunque tomando sólo los elementos que ayuden al desarrollo de este apartado.

En la cita del *Crátilo*, el significado estaría puesto desde el plano inteligible de la Idea (la cual sería el referente), siendo el significante en el plano sensible su imitación, mediante el que se buscaría hacer comprensible para el tú el (re)conocimiento de ese significado, el de

una cosa ausente en el instante de la conversación, a la cual se alude y cuya esencia (el referente) está en otro ámbito. Así, el significado que ha de llegar al receptor será una copia del significado puesto por la Idea.

En este punto, hay que destacar que, más adelante en el diálogo, Sócrates pondrá énfasis en que el lenguaje de una obra de teatro o el de un poema —al fin y al cabo imágenes— sería una imitación de grado inferior de realidad que la *imitatio* del plano sensible, con lo que se hace patente que la jerarquización platónica de las apariencias es aplicada también al lenguaje, al menos en el sentido aquí destacado.

Si se toma el *cosmos* como creación de lo que el filósofo llama *el demiurgo* —como su propio pensamiento inteligible—, éste sería *arkhé*, la Inteligencia o el *Noûs; lógoi*, esa propia inteligibilidad en movimiento, bajo la forma de las Ideas; y la *phýsis*, el lenguaje de las formas, *lógoi* de segundo orden, la sintaxis de la naturaleza, los significantes, las cosas de este mundo, que establecerían una relación de correspondencia con las Ideas, sus significados o conceptos. Y, sin embargo, no habría escisión entre estos tres términos, juntos en la contemplación del Uno, que en la modernidad aparecen como algo totalmente separado y que Kant, Schiller y Fichte buscan reunir.

Es como si el plano suprasensible —subdividido a su vez en dos hemisferios y un centro en el *arkhé*— fuera una especie de lenguaje divino y, el lenguaje humano, su lejana imitación. En su antítesis entre dos cristianismos, Schlegel señala de nuevo en *Athenaeum* 231 que el protestantismo efectúa una “... divinización de la escritura...”¹ (2009 [1798]: 112), lo que exhibe la estimación que tenía de sí ese cristianismo sentimental, en última instancia ligado a la filosofía de la Idea, como si ésta no hubiese puesto esa eventual interpretación y sólo tras Lutero fuese viable: “un poder superior al del hombre ha dado los primeros nombres a las cosas; de manera que no pueden menos de ser propios” (Platón, 1996: 292), apunta Sócrates en el *Crátilo*; en tanto que en *Teetetes* se encuentra otro indicio del propio mundo como creación por medio de una escritura divina. Se lee en Platón (1988d: 297-298):

Escucha, entonces, un sueño por otro. Efectivamente, a mí me parece haber oído decir a ciertas personas que los primeros elementos, por decirlo así, a partir de los cuales estamos compuestos nosotros mismos y el resto de las cosas, constituyen algo que no tiene explicación. Pues cada uno de estos sólo puede recibir el nombre que en sí y por sí mismo le corresponde, pero no se puede decir de ellos nada más, ni siquiera que son o que no son.

¹ Vid. Inciso 3.5.7 de esta tesis.

La enunciación de los nombres y los verbos, de darse en el plano inteligible, de ser pronunciados por el Uno, legislador, demiurgo, equivaldría a las cosas de la propia creación, puesto que es el *Logos* el que ha creado el mundo desde esta concepción. Por ello, Plotino puede afirmar en “Sobre la naturaleza, la contemplación y el Uno” (III, 8) que los objetos de este plano sensible deben por fuerza participar o estar atravesados en todo momento por los *lógoi* de la forma de las Ideas —que son aquellos que dan estructura a lo que vemos— y, en cierto sentido, ser su transcripción evidente, pues la forma (*eîdos*, de donde proviene la palabra Idea) les vendría del plano suprasensible en el que en realidad se ubica su modelo, en una divinización de las apariencias, que aunque se trate de una relación de grado inferior participan de lo inteligible.

El lenguaje se ubicaría entre la imitación de la cosa y la pretensión de un nombre que —sin ser la cosa misma— sea capaz de cifrarla ya que, dando un giro completo, el filósofo ateniense afirmará que en realidad la cosa sensible (estructura orgánica) sería otra imitación, la imitación de la verdadera cosa, que no se erosiona ni cambia y que, por tanto, no pertenece totalmente al mundo empírico, con lo que la cosa se duplica y, abstraída, pasa a formar un plano de otras cosas de índole semejante, suprasensibles, mentales.

Gadamer habla de un acontecimiento parecido en el que, a partir de las cosas, tiene lugar el desdoblamiento y posterior emancipación de sus significados lingüísticos, un proceso cuyo origen sitúa el filósofo alemán entre los estoicos, que identifican tales significados con “el topos, el espacio” (1999: 519), si bien en Platón ya es visible una duplicación abstracta de las cosas, con una sucesiva independencia de esos significados como conceptos o ideas.

Lo que de común guardan las posiciones de Platón y de Fichte, sus concernientes idealismos, es que todo sucede en la mente, pero sin establecer ya una conexión efectiva con la realidad, confiriendo a las palabras —bajo la égida de la Idea en el caso del primero— un carácter objetivo que *per se* no poseen, el cual debiera alcanzarse durante la interacción con la sociedad de los hombres, en el plano práctico, en la *polis*. En ambos filósofos, no obstante, las palabras se vuelven objetivas, en tanto que los referentes se hacen subjetivos, al estar en la mente de cada uno.

Bajo tal concepción, el lenguaje humano, entonces, del lado sensible, constituiría una pálida imitación de dicha estructura metafísica: sin ser sólo convencional, tampoco sería ideal ni daría cuenta por entero de la disposición del *arkhé*, no podría enseñar lo que en realidad son las Ideas ni las cosas, mucho menos dar cuenta del *cosmos*. Sería un lenguaje insuficiente para alcanzar el verdadero conocimiento; por ende, para la educación y para la

enseñanza, pues la contemplación de la verdad no podría trasladarse a un receptor con este lenguaje que es sólo una *imitatio*:

el diálogo conduce a la conclusión de que un lenguaje cuyo poder de significar sea puramente convencional no puede cumplir esa función, mientras que un lenguaje signifiante por naturaleza, esto es, un lenguaje ideal en el que los términos expresen la esencia de las cosas nombradas y cuya estructura reproduzca la estructura de la realidad, está fuera del alcance de los seres humanos (2002: "Conclusión"),

expresa Miguel Ángel de la Cruz en "La noción de un lenguaje ideal en Platón. Anotaciones a una lectura del diálogo *Crátilo*". De ahí que el conocimiento teórico sea considerado entre los antiguos como un esfuerzo continuado hacia el que uno puede ser encauzado por otros, pero que no se puede enseñar; de ahí también que los románticos acudan al concepto de formación, en el sentido del traslado de las formas, pero asimismo en el de la afectación producida por estas formas en el sujeto cognoscente, al que moldean durante el proceso de captación de tales formas.

Pero, como se decía, aun con todo este entramado metafísico, en Platón no deja de haber pensamiento en el lenguaje, no queda anulado por completo pese a su naturaleza apariencial, lo que es otra forma de decir que en la apariencia hay pensamiento. En *Teetetes*, el filósofo lo hace evidente al exponer en qué consiste una explicación: "el acto de hacer el pensamiento sensible por la voz por medio de los nombres y de los verbos, de suerte que se le grabe en la palabra que sale de la boca como en un espejo o en el agua" (Platón, 1996: 346). *Onómata* y *rémata*, nombres y verbos, son apariencias, imágenes, representaciones de las cosas en la concepción platónica, pero a través de ellos puede pensarse, así sea de modo sensible. Platón ciñe el pensamiento al plano inteligible, pero habilita un pensamiento de segundo orden, en el plano empírico, el cual se hace eco de la mente mediante las palabras, con lo que ya se tiene una respuesta sobre si el lenguaje y las apariencias permiten establecer alguna clase de proceso de pensamiento.

En el diálogo se averigua sobre la naturaleza de los nombres, *onómata*, pero estos por sí mismos nada significan, ningún valor tienen a menos que se los ponga junto a otro tipo de *sémeia* o signos, los *rémata*, verbos, "y es el entrelazamiento de estas dos palabras lo que constituye la primera unidad del lenguaje y el pensamiento" (Ricoeur, 2011: 15).

2.1.3 *Gignoskein*

Si se lee la frase de Sócrates en el *Crátilo* a la luz de lo dicho por Calasso en la octava conferencia de *La literatura y los dioses* (que la literatura “no se basa en cadenas de conceptos sino en entidades heteróclitas: fragmentos de imágenes, asonancias, ritmos, gestos, formas de todo tipo”, 2002: 171), se puede afirmar que si bien para el florentino no todo pensamiento está dado por el lenguaje, la acción del lenguaje —tal como la presenta el ateniense en el diálogo— sí sería de suyo una suerte de pensar, de pensamiento en devenir.

Posiblemente en ese rasgo, el de una perenne metamorfosis de las cosas, indetenible —y en el caso del lenguaje, una semiosis sin término o quizá incluso una sobreinterpretación, una aporía—, es donde para el autor de los *Diálogos* se exhibe la más grande carencia de cualquier conocimiento basado en la imagen, pues desde su posición todo aquello que sea móvil y efímero no tiene sostén en sí, no tiene su esencia en sí mismo.

Con todo, al trasladar un contenido de la mente de una persona a la de otra, el lenguaje sí que es capaz de comunicar y de poner en relación, como lo atestigua ese *yo pronuncio esto que pienso (aquello) y tú conoces lo que pienso*. El pensar, entonces, puede tomar la forma de la imagen y, lo que es más, la imagen puede comunicarse y aun ser pensada por otros en ese pronunciar esto.

Sin embargo, durante la modernidad, al no existir correspondencia entre *arkhé*, *logos* y *phýsis*, Kant ha debido desplazar el centro inteligible a la cosa, no sensible sino a la “cosa en sí”, incognoscible, al *noúmeno*, pues la cosa sensible, el dato empírico percibido por los sentidos, sería sólo su imitación externa, su imagen, captada a partir de la apercepción trascendental. Fichte declara la inexistencia de la cosa en sí o, al menos, su reabsorción por el Sujeto absoluto, con lo que no tiene que lidiar con la incognoscibilidad de las cosas, que se autointuyen en el Yo, alentando así una rehabilitación del *noûs*.

La apercepción trascendental kantiana opera creando una representación, formando un cuadro, que puede coincidir en algunas características con lo que yo pronuncio (esto, el nombre, el significante) a partir de la realidad (aquello, el significado, la cosa sensible que uno percibe sin que por ello la cosa en sí —el referente, en última instancia la propia realidad— se conozca), por lo que la multiplicidad de lo real captada mediante la palabra, es decir, los rasgos de la cosa sensible que hacen referencia al *noúmeno*, quedan condensadas en esa imagen que es el nombre (*onómata*), el cual se articula de tal forma como conocimiento objetivo, en una especie de variante epistemológica de la teoría de las Ideas de Platón.

La articulación de lo múltiple captado en un cuadro, la conformación de lo real, la forma, es lo que hoy —ya sin metafísica de las Ideas— se llamaría un referente, una determinación sensible, un nombre (esto) en el que la multiplicidad de la experiencia adquiere realidad o, mejor dicho, presencia, tal como por obra de la *Einbildungskraft* kantiana la imagen de algo que no es inmediatamente visible se recorta del horizonte y aparece. Heidegger indicaría que, en efecto, gracias al lenguaje, la cosa se des-oculta.

La multiplicidad de la experiencia se concentra en la representación de la cosa real percibida por los sentidos (aquello), a lo cual refiere lo pronunciado (esto, el nombre), que entonces acude a la mente y, de tal forma, es reconocido por ésta: lo que está pensando aquél que habla pasa a la mente del otro como un nuevo contenido, como determinación, ahora conocida por él.

Sócrates reconoce en el *Crátilo* éstas y otras implicaciones epistemológicas, por las que preguntará al personaje que da título al diálogo en una parte sucesiva: “¿No admites que una cosa es el nombre y otra el objeto nombrado?... ¿Reconoces, por lo tanto, que el nombre es una especie de imitación de la cosa?” (Platón, 1996: 286).

De estas dos preguntas formuladas por el personaje Sócrates, en primer término se puede inferir que la condición ineludible para el nombrar parte de la ausencia de la cosa —de aquello—, ya que de otra manera el nombre —esto— que la imita no tendría razón de ser pronunciado; en segundo lugar, se comprende que la palabra se sitúa en el espacio de lo que es, imitándolo o, al menos, suplantándolo mientras refiere a la cosa; en tanto que, en un tercer momento, podría igualmente deducirse una admisión por parte del emisor de que la *imitatio* es una forma de conocimiento, puesto que comunica lo que uno piensa, traslada un conocimiento de una mente a otra, aunque se trate de un pensamiento de corte sensible y no inteligible, que graba en la palabra (*onómata* y *rémata*) aquel pensar.

No obstante, para Platón ese conocimiento de un contenido que el lenguaje traslada o traduce para otros no es *epistēmē* ni *alētheia* o *sophía*, sino *gignoskein*, ya que se trata del reconocimiento de la realidad por una relación de segundo —o inclusive tercer— orden, como lo es el lenguaje en la concepción filosófica del ateniense.

Se hace evidente aquí el devenir del pensamiento, el pensar durante el proceso mismo de pensamiento, articulado a través de la propia conversación, del ejercicio de la erística, el cual cambia mientras va desarrollándose y nutriéndose de quienes están en ella, en cuya mente y palabras éste reside, en una relación de interpenetración que modifica a quien aprehende dichas representaciones y que piensa gracias a éstas.

En ese sentido, la *téchnē* opera como un reconocimiento, enlazando y vinculando, y en “la etimología que da Platón en el *Crátilo*, *téchnē* deriva de la raíz del verbo ἔχω, échō (por deleción de la letra tau), que significa *saber, poseer*, y por la metátesis de χ (*ji*) por ξ (*xi*) sería ἔξιν νοῦ (*éxin-noū, saber-con*), que Sócrates define como «posesión de la mente»” (Páez, 2014: 42). El mismo pasaje, con otras traducciones, expresa que la *téchnē*, de hecho, es un “modo de ser de la inteligencia ἔξιν νοῦ (*exin nou*)... Basta eliminar la τ e intercalar una o entre la χ y la ν y otra o entre la χ y la η” (Platón, 1996: 273), o que es “*posesión de la inteligencia (hexis nou)*, si se elimina la *t* y se inserta *o* entre la *ch* y la *n* y... la *e*?” (Platón, 1988a: 49). Ute Schmidt Osmanczik explica la transformación realizada por Sócrates en la etimología de la *téchnē*: “La secuencia sería: *techne —echne— echonoe*” (1988a: CXXXVI).

No obstante, antes de aceptar que en el diálogo platónico la *téchnē* sea un modo ontológico de la inteligencia o una posesión de la mente, se debe tener en consideración que tal etimología del *Crátilo* la ofrece Sócrates al azar, irónicamente, como un peldaño del procedimiento dialéctico en el que ésta ha de desecharse, evidenciándola como un error, para lo cual el ateniense asume al pie de la letra, más allá de la lógica, la premisa de que la realidad se corresponde exactamente con los *onómata* y *rémata*, algo que Heráclito sostenía, hasta el punto en que —por su literalidad— la creencia de los nombres como creaciones naturales, hechas *ex profeso* por los dioses, se revela como algo errático, disolviendo el sentido del lenguaje mediante el cuestionamiento dialéctico.

Esto es visible en la parte del *Crátilo* en que el filósofo pregunta a Hermógenes si, tal como su nombre asegura, es hijo del dios Hermes, a lo que el aludido replica negativamente, lo que —además de darle al texto cierto aire cómico, de puesta en escena, de representación teatral o, en último término, de farsa— hace que el lector advierta la insinceridad o ironía de Sócrates, al tomar casi textualmente las palabras, actuando como si no fuera capaz de descifrar el sentido figurado del discurso, cuando en otros pasajes de los *Diálogos*, como al final de *La república* en que narra la vuelta a la vida de Her el armenio y lo que éste vio mientras estuvo muerto, no sólo admite esa simbolización del lenguaje sino que la lleva a cotas superlativas, describiendo la existencia de dos aberturas en el cielo con las que concuerdan otras dos aberturas en la tierra, estableciendo una relación analógica que nada tiene que ver con la dialéctica ni con la razón, echando mano de las apariencias e imágenes que pretende desacreditar, además de que se trata de un conocimiento no visto en primera persona sino oído a partir del relato de un tercero, es decir, basado en *acoe* y no en *opsis* o en *voûς* (*noûs*). Antonino Pagliaro expresa que

Sócrates había considerado el vínculo significante-dato ontológico en términos heracliteanos: las cosas poseen nominabilidad; el significante resulta de esta nominabilidad. Al admitir un vínculo de esta especie aflora la necesidad de un examen concreto del significante en relación con la cosa que designa... no ha sido suficientemente destacado cómo en las etimologías haya un constante referirse a la doctrina del flujo eterno: lo que prueba que, al presentarlas, sigue Sócrates una ostensible inclinación heracliteana, conforme a la actitud dialéctica asumida... el conjunto de etimologías propuesto está inspirado en la necesidad dialéctica de empujar la búsqueda en sentido heracliteano hasta sus últimas consecuencias (2016: 36-37).

La pregunta que surge aquí es si entonces la especulación etimológica de Sócrates respecto a la *téchnē* pierde valor, si ha o no ha de tomarse en cuenta. Desde el punto de vista del propio pensador jónico, es evidente que según sus parámetros discursivos logra probar la falibilidad de la teoría de Heráclito de que todo cambia permanentemente; y prueba también que eso imposibilita el conocimiento verdadero, ya que algo que se mueve sin cesar no es cognoscible. Con todo, cualquier punto de vista que mediante la dialéctica se ponga en cuarentena es susceptible de correr el mismo destino, siendo inutilizado, destruido, disuelto por la ironía si se lo lleva hasta sus últimas consecuencias, aunque hoy sepamos que, en efecto, todo se transforma constantemente y que, pese a ello, es posible la construcción paulatina de un conocimiento por aproximación, lo que no implica que la postura de Heráclito en lo relativo a una correspondencia entre *logos* y realidad se sostenga.

Pagliari, en su “Estructura y pensamiento del *Crátilo* de Platón”, presenta tres posibles respuestas al eventual valor de las etimologías brindadas por Sócrates: a) son invenciones del filósofo para probar la teoría de Heráclito; b) Platón usa etimologías comunes a su tiempo, quizá con modificaciones que sirven a sus fines; c) “preguntarse si Platón propone las etimologías en serio o simplemente por juego, es del todo ocioso... se ha instalado en una perspectiva que no es la suya” (Pagliaro, 2016: 38). Y, aunque pueda parecer ocioso, el hecho concreto, histórico, allende de toda exégesis, es que tales vocablos han sido consignados en el texto y que estos guardan un sentido preciso, aun cuando Sócrates tuerza o interprete el sentido de las palabras de una manera u otra.

En todo caso, la interpretación con la que habría que quedarse, toda vez que el lenguaje responde a unas circunstancias de enunciación específicas, es la de que por sí mismas las palabras actúan y son espejo del tiempo en el que fueron registradas; es decir que, aun cuando fuesen invenciones de Platón, no por eso dejan de apuntar en un sentido hermenéutico y crear un campo semántico con esa definición semejante que Aristóteles dará de la *téchnē* que, por un lado, como modo de ser de la inteligencia, puede completar a la

phýsis y, por otro, como posesión mental o saber-*con* las cosas, pide entrar de tal modo en lo que se busca conocer que ese conocimiento y el sujeto cognoscente lleguen a ser uno solo.

Así que, a condición de ahondar más adelante en Sócrates, que para los románticos ejemplifica con su figura el propio *género literario* de la teoría absoluta que se produce a sí misma, este pasaje del *Crátilo* se tomará en un sentido literal, ya que permite vislumbrar que la naturaleza del lenguaje como una *téchnē*, como un *gignoskein*, constituye una relación en la que se está del todo implicado: quien sabe, *sabe-con*; *sabe con* las cosas o en las cosas, en una relación de interpenetración, o quizá *sabe-con* el lenguaje, puesto que es esta imitación de la cosa la que abre la experiencia sensible al sujeto cognoscente y transmite un *pathos* como reconocimiento de lo percibido que afecta a ese mismo sujeto.

Un griego antiguo, por supuesto no un filósofo de la Academia o del Liceo, habría podido afirmar que el lenguaje hablaba por él y no que él poseyera un lenguaje más o menos eficaz para expresarse, esto es, podría haber observado que era el propio lenguaje el que expresaba cuanto quería, en una vinculación semejante a la que Novalis haría explícita en su *Monólogo*:

¿cómo sería esto si yo hubiera estado forzado a hablar?; ¿si este impulso de hablar fuera el rasgo distintivo de la inspiración del lenguaje, de la eficacia del lenguaje en mí?; ¿si mi voluntad sólo quisiera aquello que yo estuviera forzado a hacer? ¿Podría, entonces, ser esto finalmente poesía sin que yo lo supiera o lo creyera?, ¿y haber hecho comprensible un misterio del lenguaje?, ¿y yo sería, entonces, un escritor competente, ya que un escritor, acaso, no es más que un poseído por el lenguaje? (Alberti, 2018: 14).

El saber-*con*, en este caso referido a la escritura o al habla, es la posesión misma del lenguaje, la inspiración del lenguaje, el estar forzado a hablar impulsiva y voluntariamente, explica Hardenberg, lo cual le abre al Romanticismo la puerta del genio y, por ende, la del *daimon* griego con el que desde siempre Sócrates parece parlamentar, al tiempo que posibilita el concepto de intuición, pero no el de Kant —el del *noúmeno*— ni únicamente el de Fichte, sino ambos, al unísono, ya como intuición estética, de corte autorreferencial y reflexiva, fundante, que descansa sobre sí.

2.1.4 Falsedad y verdad

Que el nombre y la cosa no sean idénticos, y que el primero sea una imitación de la segunda, determina la propia posibilidad del lenguaje en la filosofía del pensador ateniense y su capacidad para formar cuadros que encaucen nuestra visión de lo que es, la visión de lo que sea el mundo: “Al fin y al cabo la necesidad que tenemos de construirnos una realidad a

nuestro gusto y medida, un mundo en el que poder habitar sin sobresaltos, es uno de los rasgos definitorios de la especie humana” (1994: 169), indica Raúl Gil Pérez en “El uso de la metáfora en el *Crátilo*”. Por ello, la estructuración metafísica de Platón resulta cuando menos temible, puesto que ordena casi sin fisuras el mundo que ha de habitarse.

Según la tradición occidental, la construcción de tal mundo ha sido posible desde los griegos por esa carretera del pensamiento unidireccional canónicamente reconocido; pero, dicha senda no ha sido la primera ni la única: ya existía ese otro lenguaje de imágenes que no siempre pudo ponerse en palabras, cuya coherencia no obedecía a la lógica racional ni a sus escalones. Es el otro camino, el de la literatura y el arte —el símbolo, la analogía, la apariencia—, que estaba antes del de la filosofía y que en principio fue ritual, magia o creencia, cosmogonía, mito y, después, con el tránsito de las imágenes a un canon estático, liturgia, culto, religión; sólo ulteriormente, en un mundo laico y ateo y secular, podrá ser arte o literatura, ya sin rastro de sacrificio ni de inspiración. Aunque en los griegos, en Platón en específico, la carga sacrificial, analógica, mítica, es todavía indiscutible.

El pensamiento de Occidente continuará el rumbo puesto por la filosofía, siendo el lenguaje entonces validado no por enlazar, formar un cuadro o fungir como *gignoskein*, sino por su eficacia para exponer lo racional, lo suprasensible, identificado ahora por Platón con la verdad, con lo verdadero, pues “de una determinada concepción sobre la naturaleza del lenguaje habrá de surgir una específica teoría sobre la verdad” (Gil, 1994: 169).

Pese a ser imagen y recelar del lenguaje, el autor de los *Diálogos* tendrá que conformarse y hacer uso de esa ruda herramienta: la palabra. Y, como se había dicho al hablar de la belleza en Schiller, esta discusión inexorablemente habría de conducir a Platón y no podía sino tratar de la validez epistemológica de la apariencia y de su estatuto ontológico.

Aunque de inicio ambos parecen estar en un mismo punto, el camino se bifurca y, de un lado, queda la imagen; del otro, el *logos*, la cosa suprasensible, el mundo válido. En los románticos, ambos senderos vuelven a confluir un instante; pero en Grecia, pese a lo planteado vehementemente por el pensador de Atenas, la carretera y el camino parecen compartir desde siempre un mismo origen ritual e inspirado, enigmático y reflexivo.

...

Como se decía al comienzo de este capítulo, ya desde las primeras líneas del *Crátilo* se advierte la finalidad a que Platón apunta: el personaje Sócrates se enfoca en la distinción entre lo verdadero y lo falso; el lenguaje, en sí mismo, no es lo que más le importa. Hay verdad en él si participa en la Idea.

Como mero vehículo que le ayuda a llevar a sus interlocutores al contenido a transmitir, así aparece el lenguaje en el diálogo: “¿El discurso, que dice las cosas como son, es verdadero; y el que las dice como no son, es falso?” (1996: 250), pregunta el filósofo ateniense a Hermógenes en la primera parte de la discusión, en la que Sócrates refuta el lenguaje como creación convencional, es decir, que se instituye por el uso y el acuerdo entre los miembros de una comunidad para dar unos nombres y no otros a las cosas.

El motivo para esa refutación es ostensible: si tal como Hermógenes declara, unas personas nombran caballo al ser humano y otras ser humano a los caballos, luego de convenirlo y ponerse de acuerdo para ese uso, el lenguaje podría señalar a conveniencia cualquier juicio y entonces lo verdadero y lo falso dependerían de la propia percepción y comprensión de cada uno, y el lenguaje no encerraría mayor verdad.

A ello, debe añadirse que aun cuando no exista una perspectiva tan extrema como la de Hermógenes, en que se utilicen términos que denotan algo con el fin de aludir a acepciones por entero diversas, también es factible que el lenguaje no diga las cosas como son: “Sabes que el discurso expresa todo (*pan*)... Sabes igualmente que es de dos modos: verdadero y falso” (Platón, 1996: 268), añade Sócrates, que muestra entonces sus razones para recelar del lenguaje y considerarlo no más que un instrumento en pos de alcanzar un bien mayor. Según el filósofo, el lenguaje no es el pensamiento, pero se sirve de aquél para llegar a éste, como se ha visto en un fragmento del *Teetetes*.

Acto seguido, el ateniense aduce que, sin embargo, pese a su naturaleza equívoca, debe existir algún método, un procedimiento por el que el lenguaje se vea coaccionado a decir la verdad y no lo falso, y a demostrarlo se ocupa durante el resto del diálogo. Ese método no es otro que el que Sócrates mismo está poniendo en acción mientras conversa, pidiendo argumentos y ofreciendo contraargumentos para dar con un medio universal adecuado a cuanto se expone.

Es así que para explicarse, Platón compara en el diálogo el lenguaje dialéctico con varias herramientas y sus esferas de acción, con lo que se pone de manifiesto que, antes que otra cosa, el lenguaje es una herramienta, un instrumento del cual valerse: “el nombre es también un instrumento” (1996: 252), le indica el filósofo ateniense a su contertulio.

La lanzadera, que sirve para tejer, es el primero de los objetos a que se hace referencia, lo cual evoca indudablemente la cualidad del lenguaje como texto, como tejido que se crea poco a poco con el transcurrir de los años: “Luego el nombre es un instrumento propio para enseñar y distinguir los seres, como la lanzadera es propia para distinguir los

hilos del tejido” (Platón, 1996: 253). El pensador ateniense hablará después del barreno o taladro y del acto de horadar o taladrar, agujereando un objeto desde uno de sus lados hasta el otro, lo que a su vez parece corresponder a la propia acción que la dialéctica ejerce sobre el lenguaje y sobre las definiciones que dan los interlocutores durante la conversación, a los cuales atraviesa de parte a parte mediante una síntesis, una especie de esquema o alegoría. A continuación, abundará en la tarea del instituidor de nombres, del artesano que crea las palabras, el demiurgo/ legislador que dispone cuáles son válidas y cuáles no, al que llamará precisamente dialéctico o filósofo, el que se sirve de la herramienta que es el nombre.

En ese punto, Sócrates hará alusión a la lira y al músico que la toca, por la habilidad y perfección con que debe acometerse tal tarea, que tendría parangón en la del especialista que designa los nombres del lenguaje; asimismo, extenderá la alegoría a un barco y al piloto que lo conduce, sin olvidar que también se referirá al carpintero, al fabricante de liras y al herrero como a quienes son capaces de crear tanto la lanzadera como el barco y la lira (Platón, 1996: 254). Con ello, finalizará los símiles del lenguaje con otros objetos y oficios y, al igual que en dichas actividades, en la dialéctica el legislador, el que comienza el desafío, sabrá de antemano cuál será el desenlace de la discusión.

2.1.5 Idea y *góēs*

Antes de declarar que el discurso es susceptible de expresar tanto lo verdadero como lo falso, las cosas como son y como no son, el filósofo le había dicho a Hermógenes que “los seres tienen en sí mismos una esencia fija y estable; no existen con relación a nosotros, no dependen de nosotros, no varían a placer de nuestra manera de ver, sino que existen en sí mismos según la esencia que les es natural” (Platón, 1996: 251), es decir, existen según una esencia fija y estable, suprasensible, que radica en ellos y que el lenguaje no altera, un alma inmortal. La cosa sensible, como ya se ha dicho, no es sino imitación, imagen de la inteligible, que está en ese otro plano de cosas inteligibles: “las letras y las sílabas revelan las cosas imitándolas” (Platón, 1996: 282).

Empero, como lo importante es ofrecer la esencia de las cosas y no su imagen exterior, el filósofo señala la irrelevancia de suprimir una letra en algún nombre, con tal de que el alma de la cosa —de la cual éste es una imitación— subsista a través de la palabra. Con tal argumento, se une de una cualquier competencia del lenguaje para decir la verdad a esa esencia fija y estable que deben tener todos los seres, que no es otra cosa que la Idea.

La verdad será, por tanto, la adecuación de las cosas a la Idea, independientemente del lenguaje y de si las letras o las palabras están bien escritas; no obstante, el lenguaje podría dar cuenta de ella si captara la esencia de las cosas o si condujera a ésta, de acuerdo a su realidad, no inmediatamente visible, en un escalón superior de la inteligibilidad. Ontología y epistemología se aúnan por vez primera en un abrazo de más de dos milenios.

. . .

En primera instancia, esto quiere decir que el caballo lo es por esas características que, de acuerdo a su esencia, le pertenecen y no porque convencionalmente pueda usarse su nombre para designar a otros seres o animales que no las comparten; por ejemplo, al ser humano, pues aun cuando posea ciertos rasgos del caballo tendrá otros a los que ese nombre no podrá aludir, según esa esencia.

En un segundo momento, se colige otra implicación de lo dicho por Sócrates; esto es: que si bien el lenguaje puede decir tanto lo verdadero como lo falso, si se conoce la esencia de los seres y las cosas —a cuya conformación los nombres deben señalar— entonces sería factible designar la verdad mediante el discurso.

El lenguaje puede ser compelido a decir la verdad, aunque la verdad exista con autonomía de él y de si las personas la reconocen o no, lo que desde ese instante estará vinculado a la propia capacidad para entender la filosofía de la Idea y no tanto a si se es hábil con el lenguaje o conocedor de él, del cual recela Sócrates, siendo éste susceptible de falsación y de transformación ininterrumpida.

Así, ello implica, en tercer lugar, que conocer el lenguaje no significa forzosamente tener la capacidad de aprehender lo verdadero —se puede ser un retórico, un sofista o un *gōēs*—, y sólo quien conozca la Idea puede distinguir lo que es falso para actuar en consecuencia. Esto le deja al lenguaje un papel secundario al tiempo que lo descalifica como vehículo de verdad, sin que posea valor en sí mismo. La mayor descalificación, la del lenguaje en tanto *eídolon*, parte de aquí y se verá acentuada en *La república*:

cuando alguien venga a decirnos que ha encontrado un hombre que sabe todos los oficios, que reúne en sí en grado eminente todos los conocimientos repartidos entre los demás hombres, habrá que responderle que se engaña, que se ha dejado engañar por un mago (*gōēs*), por un imitador a quien ha tomado por un hombre hábil, por no poder distinguir entre la verdadera ciencia y la ignorancia que sabe simular aquélla... no son sino imitadores de fantasmas, que jamás llegan a la realidad... fantasmas... a infinita distancia de lo verdadero (Platón, 1996: 604-606, 609).

El imitador, el mago, el *gōēs*, hombre que se convierte sapientemente en todo, no sabe cómo es que ha hecho la imitación a que se consagra, sólo tiene una “conciencia superficialísima de lo que imita” y su arte “es no más que un juego de niños” (1996: 607), expresa Platón, que opone ese conocimiento de la imagen al conocimiento verdadero de la filosofía.

Esta imitación, según el Libro X de *La república*, se efectúa a partir de los rasgos externos, *lógoi* derivados e inmanentes en Plotino, que no son sino copia de una copia, una realidad de tercer grado, pues no obedece a la esencia, a la Idea: el *cosmos*, creación del demiurgo/ legislador, sería la primera realidad, mientras que la obra de un artesano —como podría ser un carpintero— podría constituir una copia de la obra natural del demiurgo, siendo el producto de la *téchnē* a que el *gōēs* se aplica, la copia de copia de la *phýsis*.

Platón exige un conocimiento verdadero, que parta de la esencia, de una creación de primer orden de lo real y, con ello, desacredita la existencia del mundo sensible, puesto que él todo sería una apariencia de lo que idealmente el demiurgo ha creado. Sin embargo, atisbar ese conocimiento de primer orden, aprehenderlo, sería tanto como haber creado las cosas, tal como sugiere Sócrates en *Teetetes*.

El lenguaje —al que se puede entonces designar como pensamiento sensible, siguiendo el *Teetetes*— sería insuficiente para llegar a esa verdad; el acceso adecuado sería el de la contemplación de la Idea, de lo que permanece pese a la disolución, tal como en un fragmento del *Crátilo* Sócrates lo ilustra con el ejemplo de un instrumento para tejer: “Si la lanzadera se rompe en manos del obrero, ¿construirá otra esforzándose en copiar la anterior, o bien se guiará por la *idea* que sirvió de base a su primer trabajo?... Y esta idea, ¿no es justo y exacto llamarla lanzadera en sí?” (Platón, 1996: 253).

Desde la noción de una esencia estable, fija, este pasaje da a entender que la Idea, esa suerte de modelo (*eîdos*), un arquetipo —*Urbild* en lengua alemana—, es cuanto le importa a Sócrates, aun cuando las enseñanzas del filósofo se dirijan a la praxis y a la vida cotidiana, con lo que la esfera de la convención social, desarrollada en la *polis*, debiera tener mayor peso en esta teoría.

Ese *eîdos* —que ostenta la forma de una analogía incorporada a un canon estático— está sustraído a toda contingencia, a toda existencia transitoria, a los accidentes a que se hallan sometidas las cosas de este mundo, en el que las lanzaderas y telares sensibles, de segundo orden de realidad, según Platón, acaban por desaparecer; pero en otro plano, en ese plano inteligible, esas cosas existen y seguirán existiendo, así sea como posibilidad en la *idea*, en el prototipo inmarcesible del que todas las lanzaderas de este ámbito empírico

proviene y del cual, a su vez, han tomado el nombre, que entonces imita aquellas cualidades suprasensibles, aquellos *lógoi* que le dan su forma.

El lenguaje, en tal concepción, recibiría en grados diversos sus significantes de las ideas de aquel plano inteligible en que también se sustentaría nuestro mundo, aunque no del todo, ya que hay palabras inventadas por convención u otras de origen natural que se han alterado. Como explica Sócrates, hay palabras primitivas y derivadas: “las palabras derivadas toman de las primitivas el poder que tienen de representar las cosas” (Platón, 1996: 280).

Estas palabras que están bajo el influjo de los *lógoi* de un modo más directo y que mantienen un nexo con las ideas del cielo inteligible, así sea un nexo de segundo o tercer orden —ya sólo como estructura inmanente y derivada—, se encuentran en el círculo de la eponimia, la primera pieza del método socrático para compeler al lenguaje a decir la verdad.

Con todo, debe recordarse que en la concepción platónica, tanto el lenguaje como las imágenes del *góēs*, se trate de una tragedia o del propio Homero en la *Ilíada*, no son sino fundamentalmente una naturaleza de tercer grado, una apariencia sin realidad propia que imita a la imitación y que, por ende, carece de valor epistemológico, de verdad en sí.

2.1.6 Eponimia

La eponimia es la semejanza establecida entre los nombres y las cosas, de acuerdo a la relación que mantienen por obra y gracia de la Idea, escribe María Luisa Femenías en “El Cratilo de Platón: Nota acerca de la noción de eponimia” (1986), esto es, la nominación de los seres y los objetos se realiza según la participación que estos tengan en el plano inteligible, de donde terminan de derivarse sus nombres. ¿Qué clase de imitación es ésta?

Una derivación del funcionamiento de la relación eponímica, aunque de segundo grado, en el plano sensible, aparece en el *Cratilo* de la siguiente manera: “De un rey nacerá un rey; de un hombre bueno, un hombre bueno; de un hombre hermoso, un hombre hermoso; y así de lo demás” (Platón, 1996: 257). De modo análogo, del arquetipo inmortal de belleza que no está en este ámbito, ha recibido su nombre aquello que es bello en este mundo; de la bondad prototípica del plano inteligible y eterno, se atribuye a los seres de este plano empírico de segundo grado la suya; del modelo inalterable de justicia que hay en el otro mundo de las ideas, viene a este espacio a obtener su nombre todo aquello que es justo, con lo que se logran así distintas relaciones eponímicas, i. e., de participación en la idea, de esta realidad de segundo grado en relación a la realidad de primer grado.

Los nombres son verdaderos si participan de los atributos de las ideas y sólo si lo hacen pueden participar de la verdad y de lo real de primer grado, lo que quiere decir que en la medida en que participe de las ideas el lenguaje será verdadero y no falsa apariencia: de ser mediador entre el pensamiento y las cosas sensibles, el lenguaje se ve mediado por el pensamiento de las ideas, por el cual se define que una palabra es la idónea para referirse a un ser o a un objeto si su uso se deduce de los modelos inteligibles de las Ideas. Paul Strathern señala en su *Sócrates en 90 minutos*:

los objetos particulares reciben sus cualidades por «participación» en las ideas de las que se derivan... El mundo de las formas es el único real; es universal y es el mundo básico en el que todas las cosas participan... tiene una jerarquía en cuya cúspide están las ideas universales del Bien, la Belleza y la Verdad (2006: 31-32).

En la tercera *Crítica*, la cosa misma posee una cierta propiedad racional a la que la percepción del sujeto del juicio debe adecuarse —de donde viene la palabra *criterio*—, si bien de lo que ahí se trata es de la experiencia estética, con signos sensibles y símbolos, y no de lo que el puro entendimiento deriva como medios, conceptos universales de la razón. Sin embargo, lo que aquí se ha estado exponiendo desde el inicio es la paulatina secularización de ese plano, su gradual descenso a la tierra hasta que los románticos operan unas veces como si las ideas fueran simplemente signos sensibles y tuvieran una cualidad imagológica, ya no suprasensible, en tanto que otras recuerdan su carácter inteligible y operan en consecuencia. Mas, en el caso de la filosofía de la Idea, en Platón, aún las cosas se adecúan al sujeto y a su racionalidad, pues si las apariencias cambian de continuo no así lo hace el sujeto que percibe, que tiene un alma, una esencia fija, que comunica con la esencia de cada cosa sensible y apariencia, a fin de encontrar un conocimiento estable.

Para Platón, la ὀνόματ' ὀρθότης (*onomatos orthotes*, corrección de los nombres; Platón, 1996) será la validación de un nombre —palabra o sustantivo, para mejor decirlo— de acuerdo a la Idea, y de ahí derivará el uso que se haga de ese nombre para designar a un ser o a una cosa, continuando el razonamiento de su atribución según su esencia, no vista de forma inmediata en este mundo de apariencias sino deducida y conformada gracias a la teoría de la Idea, la realidad de primer orden.

Es notorio entonces que, a la par de que se despliega esa legitimación de las palabras mediante la eponimia, la antigua dialéctica —es decir, el debate argumentativo entre dos personas, que tuvo su auge en la Grecia del periodo clásico— también termina de perfilarse

como otra parte del método de Sócrates para derivar conceptos, gracias a ese lenguaje singular que participa de la Idea.

¿Cómo derivar mediante eponimia los nombres adecuados para el discurso? ¿Cómo crear conocimiento y no mera palabrería, apariencias, imágenes? ¿Cómo hacer que los nombres participen de la Idea? ¿Cómo tender un nexo entre este mundo y el plano inteligible? Validándolos durante un desafío de corte gnoseológico, en la discusión sobre un problema concreto en el que se presentan argumentos contrarios para llegar a una resolución, los cuales se descartan durante la conversación hasta que sólo la perspectiva de uno de los participantes parece sostenerse. La verdad no está en el lenguaje ni en las cosas, sino en el método que hace ese uso del lenguaje, analizando si la predicación atribuida es verdadera o falsa y si, yendo más allá de las palabras, concuerda con el plano inteligible.

Eso que fundamenta la postura de uno de los participantes en el diálogo y que cumple los requisitos de la verdad, será llamado medio, concepto: esas verdades universales que deben satisfacer y subsumir las diversas modalidades de lo existente, como en el ejemplo de la lanzadera, cuyo modelo sirve para aludir a todas las lanzaderas que hay en el mundo, aunque éstas varíen de una a otra en sus detalles y características:

Sócrates intentaba clarificar el debate comenzando por los primeros principios; esto requería definir los conceptos básicos sobre los que descansaban las ideas del adversario y señalar en particular las consecuencias de tales ideas... Una vez lograda la definición de un tema, Sócrates procedía a buscarle agujeros, encontrando en el proceso una definición mejor. Avanzaba de este modo desde los ejemplos particulares a los de aplicación más general, llegando finalmente a la verdad universal (Strathern, 2006: 27-28).

En el diálogo sobre el lenguaje, Sócrates discute las tesis de Crátilo —provenientes de una corriente heracliteana de pensamiento— y las de Hermógenes —que tienen su base en la convención y estaban extendidas entre los sofistas—, siguiendo las secuelas de ambas posturas para, acto seguido, ridiculizarlas; pero, después, vuelve más tarde a ellas en busca de nuevas definiciones. En ese momento, se hace visible que la perspectiva naturalista del lenguaje implica una suerte de defensa de las imágenes, del carácter imagológico del lenguaje, sobre todo de ese que funciona como poesía y que conforma imágenes.

El naturalismo, según Pilar Spangenberg (2016) refiere en su texto, sería la forma en que, mediante las palabras, se atribuye una naturaleza a las cosas, la cual estaría contenida ya en los nombres. En el *Crátilo*, incluso se afirma que los nombres son “maneras de ser de los objetos” (Platón, 1996: 253), lo que equivale a sostener que la naturaleza de las cosas

cambia ontológicamente si las palabras que se emplean para designarlas son unas y no otras, o bien, que nuestra percepción es afectada por el lenguaje. Empero, el personaje Sócrates niega el naturalismo porque significaría que *onómata* y *rémata* también están revestidos *per se* —y no por la Idea— de una validez epistemológica.

Y, no obstante su procedimiento, Sócrates acepta —una vez que ha rebatido las posturas de Hermógenes y Crátilo mediante el método dialéctico— que el lenguaje también participa de la imitación, del uso y de la convención en cierto grado, pues el lenguaje es usado por una comunidad y se desarrolla en la *polis*, con lo que es compartido por todos.

El uso condiciona el lenguaje, que se crea en colectividad, a través del tiempo y de la experiencia compartida, siempre y cuando las palabras apunten a eso de lo que se habla, con lo que el pensador ateniense toma también una característica del naturalismo lingüístico, es decir, que el nombre para el caballo, no sólo por su esencia sino por sentido común, por un acuerdo —tácito o explícito— de la comunidad lingüística, no puede designar al ser humano, así como el nombre del ser humano no da cuenta de lo que el caballo es.

Al referirse a la creación de los nombres eponímicamente Sócrates es naturalista, pero en la predicación se muestra más tendiente a aceptar una tesis convencional: “es necesario que la convención y el uso contribuyan hasta cierto punto a la representación de los pensamientos que expresamos” (Platón, 1996: 290), le dice esta vez a Crátilo, en la tercera parte del diálogo, ya hacia el final. Tiene en esto el filósofo una perspectiva más mesurada, en la que se reúnen algunos rasgos de ambos planteamientos, como indica Gil Pérez (1994):

El nombre, pues, ha de representar la esencia del objeto designado, de modo que no importa si los nombres varían con los distintos idiomas con tal de que todos ellos sean capaces de designar la esencia del objeto al que se aplican. Esto probaría que el lenguaje no es materia de convención en su totalidad, aunque la convención tome ciertamente parte en él (170).

Algo relevante para esta exposición ocurre entonces. Sócrates habla de la existencia de dos tipos de imitación con los que los nombres se crean: la imitación, por él validada, de la esencia —la eponimia, que se asemeja al producto de la imaginación productiva u originaria kantiana, es decir, a la *Urbild* o a los *lógoi* de Plotino de primer orden—, y la imitación externa de su forma por el color, la apariencia, el sonido de las sílabas o de los términos —la homonimia, que tiene semejanza en Kant con la imaginación reproductiva o derivativa, o los *lógoi* derivados de Plotino que ya no están vivos, pero que mantienen su forma—.

Se podría decir que las palabras, no por eponimia, juegan también un doble papel y que ellas mismas participan de una naturaleza que apunta a lo inteligible y otra sensible, o al menos de una parte conceptual y otra física, empírica, concreta. Por una parte, éstas aluden específicamente a un ser o una cosa, por su propia etimología; por la otra, ocupan un determinado lugar en una oración durante el uso, en un contexto definido, ubicándose en un sitio particular de ese sistema que es la lengua (Casadesús, 2000; Spangenberg, 2016).

Es decir que, en el lenguaje, inclusive con las acotaciones que Platón quiere establecer, existe una dimensión intersubjetiva que comparten los miembros de una comunidad entre sí, con un uso propio de los nombres, donde también se presenta una dimensión más personal, que es la que hace de la lengua cada uno de sus integrantes (Spangenberg, 2016), idiolectos y sociolectos, que tienen su límite en la convención colectiva, las costumbres y las normas que dicha comunidad de hablantes haya establecido. Así, se puede decir que la verdad en el lenguaje estaría entre la convención predicativa y la nominación naturalista, en la enunciación singular con una dimensión histórica de la palabra.

Con todo, cuando parece que Sócrates autoriza la designación puesta a través de la segunda clase de imitación, el pensamiento sensible, da un paso atrás: al ser la dialéctica la que guía la concepción de los nombres y su inferencia, en el diálogo todo se justifica desde la teoría de la Idea, mientras que el lenguaje que no ha surgido mediante la eponimia se corrige de acuerdo al mundo inteligible.

De tal modo, los matices de lo empírico —lo experimentado y percibido, el uso de los miembros de una comunidad lingüística— que podrían haberse ganado en la exposición para la *onomatos orthotes* (corrección de los nombres) se pierden de nuevo: el filósofo reafirma la ilegitimidad tanto del sonido como de la imagen, de los cuales el lenguaje también participa. El lenguaje continúa bajo observación por ser susceptible de falsedad: “cómo es posible el error, o sea, cómo es posible decir lo que no viene al caso, si hablar siempre significa decir algo” (Ricoeur, 2011: 15). Aquello que el personaje Sócrates estaba afirmando, otra vez era sólo un peldaño de la escalera de su método que habría de llevarlo a la verdad.

2.1.7 Metamorfosis

En el artículo “El *Crátilo* como una discusión sobre el origen del lenguaje: exposición crítica”, Carlos Diego Arenas hace notar que “La falsedad es la asignación errónea de un nombre, que en ese momento deja de ser nombre y se convierte en ‘un mero ruido’” (2012: 123), es

decir que, si no tiene participación en la Idea, la palabra queda descalificada como palabrería, sonido insignificante.

Cuando el sonido no está vinculado intrínsecamente a un arquetipo la palabra no es sino un mero ruido, lo que ocurre también en el caso de la imitación visual, imagológica, en el grabado que por ejemplo efectúa el pintor, donde al no derivarse de la eponimia sino de la homonimia (Femenías, 1986), la representación remite a la forma externa pero no a su esencia. Desde ese punto de vista, el lenguaje no sería la mayor parte de las veces si no una cháchara, palabrería, hablar por hablar.

La razón y el método dialéctico serán capaces de rendir cuentas respecto de lo que es, constituyéndose así como una teoría del conocimiento que estructura la realidad según las ideas, según el plano inteligible, lo que implica dejar de lado no sólo el lenguaje que no sea lógico y racional, sino todo aquel pensamiento que no tenga parte en la atribución eponímica de los nombres. La apariencia —y el conocimiento que ésta implica— son excluidos y, así, se llega al fondo rocoso del problema para Platón.

¿Qué pasaría si el conocimiento estuviera ligado al lenguaje, que por naturaleza es paradójico y puede decir tanto verdad como falsedad? ¿Qué pasaría si la apariencia, siempre cambiante, se postulara como una especie de conocimiento? Hacia el final del diálogo, Sócrates le comenta a Crátilo qué es lo que le inquieta de la imitación, del hacer pasar una apariencia por realidad: “Una cosa que estuviera siempre en movimiento no podría ser conocida por nadie... se haría otra y de otra naturaleza; de suerte que no podría saberse lo que es y cómo es” (Platón, 1996: 294).

El lenguaje figurado, metafórico, simbólico, no tiene una interpretación unívoca, posee varios sentidos, al menos dos: uno literal, otro alegórico y uno más que conecta su forma con su contenido y que Schelling define como tautegórico. Y, a su vez, ese lenguaje está conectado, con base en el símbolo, con otros símbolos, en una red indeterminada y expansiva, no sólo dialéctica ni eponímica. A ello debe añadirse que la apariencia no se estanca, fluye de una forma a otra, como la propia vida, acompañando al ser humano.

Platón busca una predicación literal, idéntica, fija, lo que equivale a un mundo que no se transforme de continuo. El miedo del filósofo ateniense y por el cual desvaloriza lo inmanente, el sentido de la Tierra en palabras de Nietzsche, por cuanto no sea fruto de la eponimia o de la dialéctica, es fundamentalmente el mismo miedo que en algún momento ha experimentado toda persona: angustia por la incertidumbre ante lo desconocido. Todas las cosas cambian y uno se encuentra a mitad de un nudo de fuerzas impredecibles. Lo señala

Heráclito (1984: 241), quien veía que la única constante de la vida era su metamorfosis indetenible: “Si no se espera, no se da con lo in-esperado; que lo inesperado es inencontrable e inasequible”.

David García Bacca (1984: 265) apunta en su lectura de este fragmento que aguardar es una cosa y otra muy distinta esperar: se aguarda el atardecer, una fiesta popular, el llamado de un proceso burocrático que iniciamos, pero la espera implica algo que no se conoce de antemano y que no puede calcularse:

Por esto dice Heráclito que lo In-esperado no puede ser encontrado, empleando los medios sistemáticos de encontrar las cosas, ni hay camino para llegar a ello. La dirección racionalista de la historia de la teología, de la filosofía y de la ciencia tiende a convertir lo “esperado” en “aguardado”, eliminando todo lo inesperado; convertir la esperanza en Dios en aguardar paciente o impacientemente un conjunto de cosas ya presentes en su esencia misma.

Creando que así salva las apariencias, Platón calcula que las cosas cambiantes deben tener, pese a esa constante transformación, una esencia fija, con base en la cual los fenómenos y las determinaciones, del lado de lo inesperado, puedan formar parte de un aguardar. Las consecuencias de tal planteamiento, modificadas por Aristóteles y adaptadas, se han dejado sentir a lo largo de más de dos mil años, sin que hubiera alternativas duraderas que escapasen a esa estructura.

En tal sentido, las palabras se muestran ambiguas, pues por una parte colaboran con el filósofo en su tarea, pero por otra se transforman como la propia realidad, como las apariencias, no dejando de expresar aun cuando lo que digan sea a todas luces errático. Por eso es que siguiendo al Novalis del *Monólogo*, se constata que el lenguaje en sí constituye una realidad autónoma, como las matemáticas, que puede estar conectado o no con lo inmediato. Y esta red de intuiciones sensibles —en términos kantianos— es susceptible de no poseer concepto, sobre todo en el caso de una obra artística, en que la función comunicativa del lenguaje cede la primacía y se interioriza, refiriendo en mayor medida a sí, a su construcción, a sus condiciones enunciativas, jugando en el interior de su propio tejido, como si fuera una unidad autónoma, que no se deja subordinar por el significado de las palabras sino que multiplica la dimensión del lenguaje como acontecimiento, sin que su sentido sea el fin último.

2.2 El más sabio

2.2.1 *República X*

Platón entiende como nadie las implicaciones de la apariencia y del lenguaje, lo que es perceptible en la condena a que los somete.

Con base en la eponimia, en *República X*, el personaje Sócrates afirma sobre la *téchne*, esa imitación de tercer grado: “le negamos fundamentalmente la entrada en un Estado que debe ser regido por leyes sensatas, y se la negamos porque despierta y remueve la parte mala del alma y porque, fortaleciéndola, destruye el imperio de la razón” (1996: 609). ¿Cuál es esa parte mala del alma y por qué puede destruir el imperio de la razón si no posee de suyo validez ontológica al cambiar de continuo?

Otra pregunta, ¿por qué Sócrates, si la *téchne* es algo insensato que destruye el imperio de la razón, emplea esos medios para apuntalar su teoría de la razón? ¿Por qué usa narraciones míticas para ilustrar sus tesis, como cuando relata la historia de Her el armenio que presencié lo que había más allá de la muerte y, viendo la reencarnación de Ulises, Agamenón, Atalanta, Orfeo o el bufón Tersites, dio constancia de que el alma era inmortal y de que la razón residía justamente en el alma?

Por otro lado, Sócrates ha dicho que la *téchne* es mala porque induce a imitación y puede tomarse por realidad, dando al traste con la razón, pero si se trata de apariencias, realidades de tercer grado, versiones de versiones, ¿cómo es posible que al filósofo le inquiete que dichas copias se confundan con la realidad de primer grado? Si la eponimia y el método dialéctico no las sustentan, ¿cómo sería posible tal confusión con las imágenes?

La realidad de primer grado se puede confundir con la de tercero, según el ateniense, porque “los niños” y el “vulgo ignorante” (Platón, 1996: 604) nada saben de la imitación y por ello muchas veces la toman como realidad. No obstante, a lo largo del Libro X de *La república*, el personaje Sócrates trata de hacer obvia la impotente necesidad de los *gōēs*, probando que esos simulacros nada valen, dado que si de verdad los magos tuvieran un conocimiento de las cosas ¿cómo optarían por representar algo cuando podrían dejar de perder el tiempo y dedicarse a crear esas cosas que sólo representan?

Los *gōēs*, en ese sentido, no son sino “imitadores de fantasmas” (Platón, 1996: 606) y las representaciones que realizan no sirven realmente, al no poseer un uso en la praxis cotidiana, como sí lo tienen una silla o un vaso, que son buenos y bellos puesto que tienen un uso que se les da según su justa esencia, que es servir para sentarse o ser receptáculos

de agua o vino. En esa línea, el filósofo pide a quienes gustan de la poesía “que nos demuestren en prosa que no sólo es agradable, sino que además es útil a los Estados y a los particulares, en la conducta de la vida” (Platón 1996: 611).

Es, por tanto entendible, dada su naturaleza, que los *góēs* vagabundeen solos por las ciudades, cantando y pidiendo dinero sin que nadie los siga, explica Sócrates en el diálogo, puesto que políticamente no son útiles, aun cuando unas líneas más adelante el filósofo jónico afirma que el poema, “sostenido por la medida, por el número y la armonía, persuade a los que lo escuchan y juzgan solamente por los versos... ¡tan poderoso es el prestigio de la poesía!” (Platón, 1996: 606).

Esta fluctuación momentánea en la perspectiva de Sócrates tiene lugar porque en la mayoría de las ocasiones se sitúa desde afuera de las imágenes y las juzga a partir de la razón y no desde sí mismas, exteriormente al reino del arte; pero, tan pronto se ubica dentro de la creación —en un sentido poético o pictórico— y discute en sus términos, da cuenta de que esas apariencias insensatas que remueven la parte mala del alma e inducen a imitación, poseen medida, número y armonía, además de que señala que Homero es entrañable: “detiene mi lengua cierta ternura y cierto respeto que desde niño guardo a Homero (Platón, 1996: 602). Luego entonces, la obra del *góēs* no es fruto del azar, como podría parecer en un primer instante, e inclusive el filósofo más sabio de Atenas, como fue declarado por el Oráculo de Delfos, es susceptible de conmoción recordando que durante su infancia escuchaba o leía la *Ilíada* y la *Odisea*.

Así que, por un lado, el personaje Sócrates afirma que la *goëtia* es inútil por no servir a ningún fin práctico, mas aunque engañe al vulgo y a los niños —a él mismo durante su infancia—, por otro, resulta prestigiosa.

Un *góēs* como Aristófanes escribirá en la comedia *Las nubes* que hay unos sofistas como Sócrates que confunden a los dioses con esos cúmulos blancos que flotan por el cielo y que eso, precisamente, andan enseñándole a la gente, desacreditando que la filosofía de la Idea tenga algún fin práctico o concreto, como una silla o un vaso. Era común que poco antes de Sócrates, para los jonios, se considerase al soplo, al aire mismo, como parte de la divinidad, de donde se vuelve comprensible la burla del dramaturgo para con el filósofo, que habla de un plano suprasensible:

mi *psyche* es simplemente la parte del “aire” ambiente que inhalo, El “aire” es un “dios”, y por ello es consciente, y ésta es la causa de que yo sea consciente mientras continúe llenando mi sistema con nuevas porciones del “dios”. Cuando “exhalo mi último aliento”, el aire divino que

hay en mí vuelve simplemente a mezclarse con el depósito común de “aire” en todo el ancho mundo (Taylor, 1985: 112).

En este punto, cabe preguntarse si pese al prestigio que percibe en la *goëtia*, la condenación de Sócrates reside en verdad en que ese “conocimiento” no tenga aplicación práctica. Al contrario, condena esa forma de *gignoskein* porque es evidente que tiene una temible aplicación práctica, desde la perspectiva del filósofo: persuade. La *goëtia*, que no es sino creadora de ilusiones y fantasmas, lleva a quienes la oyen o la ven a seguir su ejemplo, con lo que esa imitación se convierte en un ejemplo que atrae al espectador y lo incita a actuar.

Por eso, al inicio de *República X*, Sócrates remite a esa *téchne* como a una “poesía que es puramente incitativa” (Platón, 1996: 602), y después también advierte que ésta “introduce una gran perturbación en el alma” (1996: 607) al seducirla. Y, en esa línea, hay que resaltar que “según la lengua griega, «seducir» quiere decir «destruir»: *phthreírein*” (Calasso, 2006: 26). Entonces no es una condena moral ni de falta de mérito o prestigio.

2.2.2 Sócrates mago

¿Qué es lo que con su obra el *góēs* puede destruir seduciendo al alma? Desde la perspectiva de Sócrates, la propia alma —el yo, la libre voluntad, el sujeto— y su característica por antonomasia, de acuerdo a la filosofía de la Idea: la racionalidad, su sentido racional de la realidad, de lo que es, puesto que la *téchne* opera como una *posesión de la mente* y lleva al reconocimiento entre sujeto y objeto, a un saber-*con* las cosas, en el que no hay distinción entre quien percibe y lo que aparece, borrando entonces el yo, así sea de manera provisional.

Sócrates expone que sería posible medir un mueble, como una mesa cuya longitud se conociera de antemano y que, aun así, por actuación del *góēs*, una pintura que represente ese mismo objeto muestre una apariencia de él por entero distinta, pese a lo cual para la vista esa imitación pase por verdadera, lo que plantearía entonces un dilema para lo real.

Incluso sabiendo las dimensiones del mueble y la diferencia de la mesa representada, la percepción del espectador la estaría dando por real: “¿Pues no hemos dicho que era imposible que la misma facultad del alma diese al mismo tiempo dos juicios contrarios sobre la misma cosa?” (Platón, 1996: 607). Algo semejante ocurriría con las palabras, como lo indicaba el pasaje del *Crátilo* que hablaba de los nombres como de *maneras de ser de los*

objetos, cuya percepción ontológica entonces se vería afectada si se utilizaba tal palabra o grupo de palabras para describirlo que si se empleaba algún otro.

Así, la razón aseguraría una cosa; la experiencia, otra; con lo que se desestimaría el principio de no contradicción, el que será el tercero excluido de Aristóteles. En el reino de la verdad dialéctica uno de los dos juicios tendría que ser falso; en el reino de la imagen, ambos pueden ser verdaderos e incluirse entre sí, complementándose.

Es esa posibilidad la que intranquiliza a Sócrates, pues aunque la razón dé su veredicto los sentidos le plantean otra realidad, según la percepción y la sensación, según el *pathos* transmitido como *gignoskein* de la realidad. Por eso, sabiendo de antemano a lo que se enfrenta y al hecho de que ni él mismo se sustrae a esa *téchne* ni a las tiranías que el cuerpo impone, el pensador ateniense apunta que se trata de “un gran combate” (Platón, 1996: 611). Y el conflicto no hace sino acrecentarse si se toma en cuenta que esas representaciones miméticas seducen al alma y la incitan precisamente a imitar cuanto percibe, a fundirse con lo otro y dejar de lado el yo.

La medida de la razón, que dicta lo que han de ser las cosas, conlleva un ánimo sereno, dice Sócrates; en cambio, la persuasión del fantasma, de la ilusión, de la *goëtía*, hace que el alma se deje arrastrar por las pasiones, “imagen del desorden que el poeta imitador introduce en el gobierno interior de cada hombre”, como en el caso de “la confusa multitud que de ordinario se reúne en los teatros” (Platón, 1996: 609).

En última instancia, si se acude a una puesta en escena y se presta oídos al bufón, el alma se acostumbra a escuchar bufonadas, con lo que al final uno mismo puede “pasar por bufón” (Platón, 1996: 610), indica el filósofo. Y, pese a que sean bufonadas, hay sentimientos suscitados y emociones por las que el alma se afecta, con lo cual hay que reconocer el peligro y desprenderse de la obra del *góēs* para no ser seducidos:

todos, hasta los más sensatos, cuando oímos recitar pasajes de Homero o de cualquier otro poeta trágico en que se nos muestra a un héroe sumido en aflicción, deplorando su suerte en un largo discurso, dando gritos y golpeándose el pecho, sabes, digo, que experimentamos entonces un secreto placer a que nos dejamos ir insensiblemente, y que a la compasión hacia el héroe que nos interesa se une la admiración al talento del poeta que tan bien ha sabido conovernos (Platón, 1996: 609).

La *téchne* del *góēs* tiene medida, número y armonía, reconoce Sócrates, pero en cualquier caso se trata de una bufonada. Es la medida de la razón, de la eponimia y de la dialéctica, la que garantiza la realidad de lo que es, para no caer presas de tales hechizos.

Y, sin embargo, en *Menón o de la virtud* (80b) el que es considerado un *gōēs* es el propio Sócrates, pues su interlocutor compara los discursos del filósofo ateniense con la magia persuasiva de la *goëtía*, que fascina a quienes los oyen y adormece el cuerpo y el espíritu: “Haces bien, en mi juicio, en no embarcarte ni visitar otros países, porque si lo que haces aquí lo hicieses en cualquiera otra ciudad, bien pronto te exterminarían” (Platón, 1996: 212). En una paráfrasis del mismo pasaje, Patricio Peñalver señala que, de hecho, el término que emplea Menón para referirse a Sócrates es el de *gōēs* y agrega el dato nada desdeñable de que Anito está presente durante la discusión: “En cualquier otro sitio, le advierte Menón amistosamente a Sócrates, que no fuese Atenas, a éste se le detendría por mago (*goēs*). Anito, presente en la conversación, parece recoger la idea” (1986: 269). Anito de Eunomio, como se recordará, es uno de los acusadores del pensador jónico, junto a Méleto de Piteas y Licón de Tóricos, quienes lo llevan al juicio descrito en la *Apología de Sócrates*, tras el que es condenado a muerte y cuyos últimos días narra el *Fedón*.

En el *Banquete o de la erótica*, al hablar de Sócrates y de sus discursos, Alcibíades compara al filósofo con un sileno, más bien con la estatua de un sileno, uno de los hijos de Sileno e integrante de la tiasis de Dionisos —Marón, Leneo o Atreo—, es decir, de su séquito, célebre por el entusiasmo y la embriaguez: “Si separáis las dos piezas de que se componen estas estatuas encontraréis en el interior la imagen de una divinidad” (Platón, 1996: 380). Era creencia extendida en la Antigüedad que ciertas estatuas huecas, por relación analógica, contenían presencias divinas en su interior, algunas de las cuales servían “para obtener pronósticos” (Dodds, 1960: 275).

Es como si el joven ateniense manifestara que en Sócrates —cuyo organismo se correspondería según él con una estatua, una imagen de tercer grado de realidad, una copia que mantiene una forma orgánica pero que vive gracias a ser la imitación de otra presencia— morara una divinidad o, al menos, eso que en la *Apología* o en el *Banquete* se denomina *daimónion* (δαίμονιε), *daimon* (δαίμων), un ser intermedio “entre lo mortal y lo inmortal”, una especie de *médium* entre lo humano y lo divino, lo cual es comentado por Diótima durante la conversación cuando llama a Eros un *gran daimon*, “gran demonio” (Platón, 1996: 371). Sócrates afirma que oye en su oído al δαίμονιε, una voz demoníaca. “El apelativo demoníaco (δαίμονιε) indica... un estado del hombre, superior al de sabio; casi el equivalente helénico de nuestra frase «es un ángel», de mentalidad angélica” (García, 1965: CIX).

Ahora bien, Sileno también aparece en un ciclo mítico que tiene a Creta como escenario:

Según la antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante tiempo en el bosque sin poder alcanzarle, al viejo Sileno, compañero de Dioniso. Cuando al fin logró apoderarse de él, el rey le preguntó qué cosa debía el hombre preferir a toda otra y estirar por encima de todas. Inmóvil y obstinado, el demonio (*Damon*) permanecía mudo, hasta que por fin, obligado por su vencedor, se echó a reír y pronunció estas palabras: “Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ‘ser’, ser ‘la nada’. Pero después de esto, lo que mejor puedes desear es... morir pronto (Nietzsche, 2006: 25).

Esta es la sabiduría (σοφία) trágica, la sabiduría presente en la tragedia griega, en la que los hombres luchan temeraria y desesperadamente contra los dioses por un lugar propio en el que vivir, reivindicando su libertad en un oxímoron (Lida de Malkiel, 1983), pues como se explica en *Introducción al teatro de Sófocles*, dicha libertad es alcanzada por el protagonista en cuanto le adviene la destrucción, es decir, afirma su libertad aceptando por voluntad propia la *átē*, la ruina —que implica también su exaltación— impuesta por el *fatum*.

El héroe trágico es más obediente que nunca justamente en el instante en que, herético e impuro, se da cuenta de haber traspuesto los límites de lo mortal, incurriendo en la *hamartía*, el error trágico, la *hýbris* —soberbia, exceso, desmesura— que al final lo pierde, si bien su verdadero crimen es haber nacido. Hay aquí dos posibles interpretaciones para ese haber nacido. La primera es que, al ser incapaz de sustraerse a la muerte, en el hombre, teniendo la conciencia de esa condición y aun así albergando deseos de trascendencia, esa sabiduría que no descansa y que lo angustia se convierte en su culpa fundamental: el pensamiento no se detiene. La segunda es que, siendo individuación, tal como apunta Giorgio Colli (2010), el nacimiento implica un alejamiento de la naturaleza, una separación de ella, un desgajarse, que evidencia que el ser humano, pese a formar parte de lo absoluto, no puede volver a éste con su conciencia: la tragedia es entonces una momentánea consecución de la continuidad entre un mundo divino, oculto, y un mundo sensible, humano, que es sólo su reflejo.

Mediante el castigo que le infringen los dioses, la regla se confirma; por la transgresión del héroe trágico, se instaura la ley y se hace ostensible a los ojos de todos. La sociedad es absuelta y queda legitimada. El gesto de la divinidad se atenúa, el producto del asesinato se transforma en símbolo de comunidad: vino, alimento, un dulce. El dios suelta el arma, ofrece una tregua y una restitución. No sólo es castigo, también es comunicación con ese mundo verdadero que está detrás de éste; también, es aparición del fundamento, de lo oculto.

El hombre ahora puede adoptar la terrible manifestación del mundo que lo hacía temblar apenas un segundo antes, transfigurada en una nueva realidad cultural que, por obra divina, ha sido domesticada, aunque sólo fugazmente, por ese único ciclo: la siguiente primavera, el invierno próximo, cuando concluya el ciclo y dé inicio el incipiente, habrá que celebrar otra vez el ritual para que éste permita una nueva comunicación con lo invisible y, así, el hombre obtenga lo que busca; un espacio propio en el cual habitar, con la efigie del dios ya no devorándolo sino velando por él, con la consciencia de que a pesar de morir innumerables veces en cada héroe trágico y en cada ser vivo, Dionisos reconstituido volverá cuando la noche termine y el sol despunte nuevamente. No es sólo un “*do-ut-des*”, como bien apunta Jean-Luc Nancy (2002: 61), no es una simple transacción comercial.

Lo que subyace a la tragedia ática no es sino el fondo sacrificial que acompaña a todos los mitos, el cual acaba dulcificando la violencia de los dioses, que simbolizan el devenir, ese mundo de cosas siempre en movimiento temido por Platón. Gracias a la ofrenda constituida por el héroe/ dios que ha de ser abatido y que, por un instante, se convierte en receptáculo de la presencia divina, con la cual se vuelve uno —sin ser capaz de soportar tal potencia—, se da paso a un pacto social y a la fundación de un nuevo orden.

2.2.3 Mordedura de serpiente

Al modo del mundo cotidiano, que esconde tras de sí el absoluto, el pensador jónico oculta en sí mismo una porción operante de ese mundo de dioses. Su joven discípulo, reputado más tarde como una desgracia para la democracia de Atenas, equipara en el *Banquete* a Sócrates con una estatua llena de presencia divina, lo cual se alinea perfectamente con la aserción del filósofo en la *Apología* de que —desde su propia juventud— ha tenido contacto con un *daimon* que le habla al oído, al cual vincula con Apolo.

Sin embargo, más que referirse a Sócrates como a una estatua, cabría remitirse a él en todo caso como a un *médium*: “creencia, también ampliamente difundida, de que las alteraciones espontáneas de la personalidad se debían a la posesión por un dios, por un demonio o por un ser humano fallecido” (Dodds, 1960: 276). En todo caso, si se expresa que es como una estatua, ello querría poner más énfasis en que el filósofo no tiene el control de sí y funge no más que como una especie de recipiente, cuya voz no es suya en realidad.

Alcibíades dice en el diálogo que el sileno al que Sócrates se parece es Marsias, aunque no se refiere a los tres hijos de Sileno sino a aquel sátiro desollado por Apolo en el mito a causa de una injuria proferida, según la cual aseguró tañer mejor la flauta que el dios

mismo. La *hýbris* y la *átē* también están presentes en ese personaje, que dice más de lo que debería decir. El sátiro es una figura antropomorfa con atributos de macho cabrío, lo que resulta revelador, si se toma en cuenta que el arco y la lira de Apolo, símbolos de la muerte y la belleza, se hacían “con la misma materia, los cuernos de un chivo, unidos con inclinaciones diferentes” (Colli, 2010: 44).

Además de ser parangonado con un personaje de sabiduría trágica en el que la posesión, el delirio o furor divino, es eminente —y que tiene un *fatum* sacrificial, como es el desollamiento a manos de Apolo, con un afilado cuchillo—, Peñalver apunta que “la relación típica con Sócrates se percibe como un golpe paralizante que deja al sujeto en estado de poseído” (1986: 268). Su palabra, que no sería palabra suya sino transmitida por un *daimon*, pone en estado de trance no sólo al filósofo, sino a quien lo escucha.

Se establece así un vínculo manifiesto entre la acción del *gōēs* y ese estado de saber-*con* las cosas, que en el *Crátilo* el propio Sócrates relaciona mediante una cuestionable etimología de la *téchne* que, a fin de cuentas, pudo haberse utilizado en ciertos círculos filosóficos y que, aun cuando fuese inventada, buscaría ridiculizar esa clase de conocimiento, con lo que de cualquier modo el filósofo jónico estaría ofreciendo una sátira, una parodia o caricaturización de creencias extendidas en su época, por lo que habría que darla por buena al menos como índice de una conexión efectiva, en una relación real.

Acto seguido, Peñalver acude a un pasaje del *Banquete* en el que de nueva cuenta Alcibíades habla de la posesión que producen las palabras de Sócrates a quien las escucha: “Que hable otro, aunque sea el orador más hábil, y no hace, por decirlo así, impresión sobre nosotros; pero que hables tú u otro que repita tus discursos, por poco versado que esté en el arte de la palabra, y todos los oyentes, hombres, mujeres, niños, todos se sienten convencidos y enajenados” (Platón, 1996: 380). La traducción del fragmento —de quienes están convencido y enajenados— no permite ver lo fundamental, tal como en su versión sí lo logra la de Peñalver. Añade, asimismo, contexto semántico para interpretar la naturaleza de Sócrates según sus amigos y conocidos:

Al menos nosotros —dice Alcibíades— cuando escuchamos a otro, por muy buen orador que sea, pronunciar otros discursos, ninguno sentimos, por decirlo así, preocupación alguna. En cambio, cuando se te escucha a ti, o a otros contar tus palabras, por muy mediocre que sea el que las relate, tanto si es mujer como varón, o muchacho quien las escuche, quedamos transportados (golpeados) y arrebatados por ellas» (*ekpeplegmenoi esmen kai katechómetha*) (215d)... El mismo verbo *plesso* se repite en la forma *pleggeis*, un poco más adelante, al comparar Alcibíades el golpe y la herida que produce Sócrates con los que produce una picadura de serpiente, 218a (1986: 268-269).

Golpeados y arrebatados (*ekpeplegmenoi esmen kai katechómetha*) no posee la misma intensidad y violencia que enajenados, mucho menos que convencidos. Y, en cuanto a la picadura de la serpiente que Peñalver hace legible, hay que notar que su líquido deletéreo, tóxico para quien es mordido, pero curativo para quien ya ha sido envenenado, apunta en dirección a un término mencionado después en el *Fedro*, relativo a la escritura como remedio contra el olvido, el *phármakon*, cuyo sentido era el que ya revestía para Asclepio, dios de la medicina, hijo de Apolo: “Asclepio tenía a la serpiente como animal sagrado, ya que además de habitar en las grutas, por su veneno, que podía ser utilizado como remedio (*pharmakón*), luego estaba asociada tanto a la muerte como a la curación” (Royo, 2010: 52). El caduceo de Hermes, ese bastón en que hay dos serpientes enroscadas, es el símbolo de esa dualidad, al que René Guénon alude: “Son, si se prefiere, la vida y la muerte, emanadas de un poder único en su esencia pero doble en su manifestación” (1995: 114), tal como la lira y el arco de Apolo, que tienen en el dios un mismo origen, pero que se manifiestan en el mundo evidente como fuerzas antitéticas que, no obstante, en el mundo divino, están unidas.

En el contexto en que se alude a la palabra oral —no escrita— de Sócrates en el *Banquete* como a un *phármakon*, debe deducirse entonces que esta picadura de serpiente está ligada a un poder sagrado, que se asocia tanto a la salud como a la enfermedad, aunque también puede compararse a los efectos cautivadores de una droga. Así, Robin Waterfield (2011), al hablar de los sofistas, en especial de Gorgias, afirma que éste equiparaba “el discurso con un potente fármaco que actuaba por medio de una especie de engaño o desconcierto para agitar o aplacar las emociones y alterar la mente de las personas”. La palabra es un *phármakon*, un exceso, cuyos efectos no pueden preverse.

2.2.4 Manía

Ahora bien, cuando se refiere al *góēs* y condena su actividad, es indudable que Sócrates abunda en un tema del que sabe y sabe-*con*: su audiencia encuentra en sus propios discursos lo mismo que él censura en los trágicos o en Homero, con el que luego es comparado, quienes son capaces de trasladar a otro espacio y hacer salir de sí a quienes los escuchan. En *El pensamiento de Sócrates*, A. E. Taylor refiere que el pensador ateniense solía experimentar trances, “éxtasis” o estados de arrobamiento de “breve duración; pero Platón da cuenta de uno ocurrido al filósofo mientras estaba de servicio en Potidea, que duró

un día y una noche completos... El *Banquete* describe a Sócrates dominado por un breve «raptó» de este género” (1985: 37).

Sería repetitivo continuar la enumeración de episodios similares: aquí y allá hay pistas diseminadas en los *Diálogos*, que apuntan a un Sócrates distinto al que la tradición ha consagrado y que es imposible que no hayan sido generosamente observadas, con lo que sólo puede concluirse que se ha buscado eliminar del filósofo cualquier rastro de religiosidad o de vinculación trascendente, seguramente porque se pretendía una objetividad que, al contrario, se desvanece en cuanto es priorizada una perspectiva sobre el pensador y no se ofrece su retrato completo, suprimiendo así otras posibles interpretaciones, lo que no ayuda a una comprensión orgánica de lo que su figura implicaba. Por ello es que, a pesar de más de dos mil años transcurridos, el personaje aparece aún desfigurado, con gestos contradictorios que bajo nuestra concepción tendrían que excluirse mutuamente, pero que en realidad tienen una complementariedad pasmosa entre sí. Calasso expresa:

En el *Fedro* quien habla de la posesión es Sócrates. Por lo tanto, quien habla de este fenómeno aparentemente patológico es el pensador que representa el símbolo de la razón y del control en la historia del pensamiento occidental. Eso es muy paradójico. Sócrates estaba perfectamente consciente. Al final habla del contraste entre la *Sophrosyne* —la palabra griega canónica para aludir al control de uno mismo, a la facultad de dominar la propia vida, uno de los grandes hallazgos de los griegos— y la *Manía*, la palabra griega para el delirio, la locura. En ese punto, Sócrates dice que la *Manía* es superior porque procede de los dioses, en tanto que la *Sophrosyne* es una gran virtud, pero procede sólo de los humanos. De hecho, *Manía* es un término técnico ritual, ligado a hechos míticos, y en el *Fedro* Sócrates se la atribuye a sí mismo: él mismo es el poseído (Alonso y Molina, 2005: 74).

Se da un paso más en ese círculo hermenéutico en torno a Sócrates, que de hecho podría considerarse un círculo sacrificial que se estrecha cada vez más en torno al filósofo a lo largo de su vida, en la que existe una condena de la actividad imitativa del *góēs*, por su cercanía a una especie de conocimiento que borra las distinciones ontológicas y sume al sujeto cognoscente en un estado que podría llamarse dionisiaco, si se atiende a las palabras de Alcibíades, mas un estado al que el filósofo jónico en el *Fedro* se refiere ya abiertamente como *μανία* (*manía*), *término técnico ritual ligado a hechos míticos*, los cuales se aplica a sí mismo en el texto el pensador: “el delirio (*μανία*), que viene de los dioses, es más noble que la sabiduría (*σωφροσύνη*) que viene de los hombres; y los antiguos nos lo atestiguan” (Platón, 1996: 635). La palabra empleada por Sócrates para aludir a la temperancia o medida no es precisamente sabiduría, sino *σωφροσύνη* (*sophrosynē*). En el *Fedro* también, Sócrates explica la existencia de cuatro clases de furor o delirio divino: la profecía o adivinación; el entusiasmo báquico; la inspiración poética producida por las Musas; y el amor, el estar

enamorado. Así que la de la embriaguez, que corresponde a Dionisos, no es la *manía* que se presenta a través de las palabras. El delirio profético, a través de oráculos, la mántica, pertenece a la esfera de Loxías o Apolo Pitio y su Templo de Delfos, aunque hay que apuntar que el furor amoroso está ligado igualmente a Dionisos y que la inspiración y las Musas giran en torno al dominio apolíneo.

...

Es decir que, al revés de lo que usualmente aceptamos de Sócrates, él en realidad está de lleno imbuido en la profesión de fe y en el pensamiento religioso de su época, en cuyas configuraciones participa activamente, usando inclusive sus metáforas y formas de narrar historias, además del método dialéctico y eponímico que desarrolla, todo lo cual nos transmite Platón:

El Sócrates de los diálogos platónicos alude frecuentemente a los dogmas de la religión órfica, como apoyo a sus propias convicciones acerca de la inmortalidad del alma y la importancia de la vida futura, y los detalles de los mitos que relata acerca del cielo y el infierno en el *Gorgias*, el *Fedón* y la *República* son notoriamente órficos (Taylor, 1985: 41).

Asimismo, obedece los oráculos del Templo de Delfos.

Aun así, en distintas partes del *Crátilo*, Platón alude al lenguaje y a las creaciones del *gōēs* como a los de aquél que imita las formas externas —*eídolon* para él—, por estar referido únicamente a lo sensible: “Me parece que si imitan estas cualidades, semejante imitación ninguna relación tiene con el arte de nombrar. Los que de estas cualidades sacan partido son los músicos y pintores. ¿No es verdad?” (1996: 281), interroga Sócrates a Hermógenes, con lo que desacredita la *téchnē* como lenguaje y forma de conocimiento, en la que también es posible incluir la poesía, como la actividad por excelencia que usa tanto el sonido como la imagen y que no es palabra directamente inferida mediante la dialéctica y las ideas, si bien, como se está analizando, el propio Sócrates echa mano de ella.

...

Así que la trabazón de las ideas como núcleo del lenguaje epistemológicamente válido —que dice la verdad y representa las cosas como son, es decir, las cosas reales, de primer grado, y que le confiere estatuto ontológico a lo que es— desestima en definitiva el lenguaje poético y musical, fundamentado en la imagen y en el sonido, no en la palabra eponímica y dialéctica.

Pero, ¿cómo es que un lenguaje que ha obtenido sus nombres a partir de la eponimia, de acuerdo a Platón, sea capaz de llevar a error y de decir falsedad? Acaso porque sólo se

imita el exterior que, aunque conduzca a un trazo idéntico por fuera, el cual diga y transmita lo mismo, según el concepto, no obstante, sea falso, una “imagen del desorden que el poeta imitador introduce en el gobierno interior de cada hombre” (Platón, 1996: 609), tal como el ejemplo de Sócrates mismo ilustra.

Esto es, que el lenguaje, pese a ser imitación de tercer grado, es capaz de transportar el contenido inteligible de la idea al plano sensible, pero, con igual soltura, puede sólo copiar sus rasgos exteriores y llevar a la mentira: “no sabe distinguir lo más grande de lo más pequeño... produce fantasmas y permanece siempre a infinita distancia de lo verdadero” (Platón, 1996: 609). De ahí el peligro de la *mimesis*, de la imitación y la apariencia que borran las distinciones entre lo inteligible y las imágenes, y *destruyen el imperio de la razón*; de ahí que sea necesario un método que acote toda posibilidad de equívoco, pues el reino del arte y de la apariencia se muestran en extremo influyentes, dispuestos a expandirse por todas partes tan pronto se prestan oídos al poeta trágico, a Homero o al *góes* de turno —al propio Sócrates filósofo que usa los mismos medios—, con lo que uno acaba convertido en bufón.

2.2.5 Bufonada

Son de sobra conocidas las incisivas críticas que Nietzsche elabora a partir del Sócrates que ha construido la historia del pensamiento occidental, particularmente en *El origen de la tragedia del espíritu de la música* y en *El crepúsculo de los ídolos*.

En esta última obra, el nacido en Röcken reconoce que es el filósofo ateniense el creador de la dialéctica, a la que considera una especie de payasada, una bufonada: “En él todo es exagerado, *buffo* [bufo], caricatura, todo es a la vez oculto, lleno de segundas intenciones, subterráneo” (1982: 39). En el siguiente párrafo, Nietzsche señala que “el dialéctico es una especie de payaso: la gente se ríe de él, no lo toma en serio.— Sócrates fue el payaso que *se hizo tomar en serio*: ¿qué ocurrió aquí propiamente? —” (1982: 40). Y cito un tercer fragmento, ya no enfocada en el personaje sino en su método: “A la dialéctica se la elige tan sólo cuando no se tiene ningún otro medio. Se sabe que con ella se inspira desconfianza, que ella persuade poco” (Nietzsche, 1982: 40).

Por el estilo fragmentario de Nietzsche muy cercano al de Novalis o Schlegel y por su cambio constante de tono, harto persuasivo, más próximo a la presentación de varios personajes en una obra de teatro o en una novela que a la exposición sistemática de una filosofía, no será gratuito que tras su acusación contra Sócrates escritores y artistas consideren a Nietzsche como poeta, o al menos como un eslabón fundamental en el camino

de reivindicación de la *téchnē*, junto con la *ποίησις* (*póiesis*) —en un sentido amplio del término, de creación.

La dialéctica es una suerte de bufonada porque consiste en un dispositivo con el que no se puede perder una discusión (Nietzsche, 1982), por lo que en los *Diálogos* no se estaría atestiguando un proceso fidedigno de pensamiento en devenir y de búsqueda de conceptos universales, sino una dramatización, una mascarada, un juego de rol, cuyo desenlace se conoce de antemano. Pero no sólo la dialéctica se percibe así, la propia vida de Sócrates en ese sentido aparece entonces como una especie de representación teatral, de puesta en escena, de tragedia.

A causa de la dialéctica, la interpretación que nos hacemos de las cosas cambia radicalmente, al grado de que las palabras pueden pasar a referir cuestiones por entero diversas de las que en un inicio designaban; así, Critias, uno de los treinta tiranos tras la debacle de Atenas contra Esparta en la guerra del Peloponeso, sabía “demasiado bien cómo su viejo profesor era capaz de torcer el significado de las palabras para su ventaja y no estaba de humor para tales payasadas” (Strathern, 2006: 47). Se podría afirmar, tal como Nietzsche, que la dialéctica era un lenguaje con *segundas intenciones*, puesto que lo más inmediato se postulaba simplemente como un paso más hacia la verdad, según la Idea.

Por ese tamiz reflexivo a través del cual se hacen pasar los asuntos más diversos, como el lenguaje o la apariencia, el autor de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* podrá hablar de la caricatura que encarna Sócrates, de su carácter bufo, de un payaso que extrae significados ocultos o subterráneos, pero que de repente es tomado en serio. Nietzsche no es el único que ve en Sócrates a un actor, a un comediante, a un intérprete.

2.2.6 Monastiraki

Tras remitir al taller de Simón el Zapatero en el que el filósofo departía con sus discípulos, en los límites del ágora, cerca de la estruendosa estación de metro Monastiraki y del distrito comercial de la capital griega, Strathern (2006: 41) alude al carácter histriónico que había debido tener el pensador ateniense, que es al que remite Alcibíades en el *Banquete* al hablar sobre el golpe que para su auditorio constituían los discursos socráticos:

Hace unos veinte años visité este lugar en un viaje a Atenas; medí los cimientos y vi que encerraban un cuadrado de cuatro pasos. Han debido de estar bastante apretados allí dentro, con Simón dando martillazos en la trastienda y los clientes entrando y saliendo, sin duda sin hacer caso de los extraños comentarios ingeniosos. Enseñar en tales circunstancias ha debido requerir una inteligencia rápida y la capacidad de mantener atenta una audiencia...

Sócrates tenía talento de actor y, dígame lo que se diga acerca de él, presentaba siempre un buen espectáculo. Es el gran comediante alternativo de la filosofía.

De acuerdo estoy con Nietzsche en que la dialéctica inspire desconfianza, posiblemente persuada poco por sí misma, como menciona el prusiano; pero, tal como sus propios textos, los *Diálogos* no se componen sólo de argumentos racionales —en Platón de eponimia y dialéctica—, salvo en pasajes específicos, mas incluso en estos el personaje de Sócrates ostenta ingenio y humor, además de emplear también metáforas o contar mitos para sostener su postura, con lo que su exposición se vuelve mucho más compleja, no meramente lógica, integrando en sí lo empírico, creando más un pensamiento sensible que uno inteligible.

De hecho, el Paul Ricoeur (2011: 81) de *Teoría de la interpretación* expone que entre el lenguaje metafórico y los modelos científicos de redescrición de la realidad hay tales puntos de coincidencia que, en ambos casos, el sentido literal de las palabras tiene que colapsar para que el lenguaje figurado actúe y juegue su papel, a fin de que las explicaciones sobre lo analizado puedan hacerse comprensibles: “El eclipse del mundo objetivo y manipulable da lugar, así, a la revelación de una nueva dimensión de la realidad y la verdad”. Esto debe explicar en parte el uso que Sócrates hace de los símbolos y de las imágenes a través de los *Diálogos*. La ficción heurística —o mejor dicho, metafórica— le sirve para consolidar sus argumentos pero, al unísono, contradice su postura sobre que no haya verdad gracias a las apariencias y al lenguaje. Su exposición termina en paradoja.

En *Teetetes*, el filósofo narra un sueño a cambio de otro sueño; en el *Fedón*, evoca otro relato onírico, esta vez de un cisne sin alas que se le aparece y que luego, ya alado, echa a volar; así mismo, en ese texto consigna que mientras esperaba la pena de muerte escribió “un peán a Apolo y puso en verso fábulas de Esopo” (Taylor, 1985: 102); en *República VII* cuenta la célebre alegoría de la caverna; en *Fedro* refiere un mito egipcio sobre el origen de la escritura...

Por insólito que parezca, Sócrates cede también a la seducción de la palabra oída y acaba por acoger relatos de terceros, cuyo conocimiento se basa entonces en *acoe* —voz corriente, voz que corre— y no en *opsis* ni en *noûs*: no en la visión presencial de la narración de origen ni en la visión mental de esas realidades que se describen en tal relato, con lo que el pensador jónico aparece así por entero sumergido en el reino de la apariencia.

Lo que Sócrates expone una y otra vez en sus conversaciones, en teoría fue atestiguado por Platón de modo directo, pero es inevitable no haber reconstruido con alguna

adición las lagunas de sus historias, aquí y allá, para completarlas. El *Fedón*, en que se narra la muerte del ateniense, ilustra este punto, pues es sabido que Platón no estuvo presente ese día, por lo que forzosamente ha debido escribir su texto a partir de los testimonios de los otros amigos y discípulos del filósofo; caso similar a las conversaciones que no pudo haber presenciado por la edad que entonces tenía.

Amén del sentido literal, histórico, de verdad, que pretenden los *Diálogos*, en ellos puede observarse, filosóficamente hablando, la utilización de ejemplos, esquemas y alegorías, construcciones y símbolos —si se atiende a las formas de *Darstellung* que presenta Kant en la tercera *Crítica*—, así como analogías, metonimias o múltiples axiomas, por lo que, a despecho de sus censuras, el personaje Sócrates puesto por escrito por Platón resulta un gran retórico, un completo sofista, no sólo un legislador de nombres, un dialéctico, un filósofo, sino un *gōēs*, con recursos casi ilimitados para persuadir a su audiencia al emplear ese instrumento que es el lenguaje, haciendo pasar unas cosas por otras y resultando verosímil para la mayoría de quien se acerca a escucharlo.

Pero lejos de censurar la inclusión de figuras retóricas, o de recursos discursivos, expositivos y estilísticos en los *Diálogos*, hay que decir que la figura de Sócrates emerge todavía vinculada a la filosofía de su época, a la cual continúa y culmina, a la vez que honra a pensadores precedentes como Jenófanes, Parménides o Empédocles, los que vagaban “por las ciudades de Grecia, de la Grecia madre y de la Grecia colonial, dando recitales de filosofía, cantados según el ritmo, acentuación y melodía de (h)exámetros, y, probablemente, según un compás o sistema de pasos de baile, a imitación de los rapsodas épicos” (García, 1984: 9). Así que el Sócrates personaje legado por Platón, cuyos diálogos constituyen “obras maestras de la antigua literatura griega dignas de ser comparadas con las obras de Homero y las tragedias” (Strathern, 2006: 53), no niega su tradición, la complementa, siendo el último sabio de ese periodo: “La tradición, en gran parte oral, de la sabiduría, ya oscura y avara por la lejanía de los tiempos, ya evanescente y tenue por el propio Platón, para nosotros aparece así falsificada también por la inserción de la literatura filosófica” (Colli, 2010: 14).

Con estos comentarios, no desestimo la validez filosófica de Sócrates; por el contrario, en él se cifran los desarrollos del pasado y las posibilidades de lo que más tarde iba a ser la filosofía. No obstante, para que ello suceda, su figura tiene que verse a la luz de la mayor parte de sus aristas, sin rechazar ninguna. Por ende, no afirmo que la del filósofo jónico sea una invención literaria sin sustento biográfico, sólo subrayo que la manera en que se edifica la obra de su discípulo —el discurso en que aloja a este supuesto inventor de la dialéctica—

acude a dispositivos que hoy a todas luces están vinculados con la literatura o, al menos, con las formas de relatar y de construir los textos poéticos y narrativos.

Para Taylor, hay un innegable afán en el pupilo de Sócrates por historiar su vida y su obra, a fin de “conservar la memoria de un gran pensador y de una gran época que no había dejado una literatura propia” (1985: 26), pero agrega que “Platón fue el inventor del diálogo socrático como forma literaria” (Taylor, 1985: 27). No hay aquí antinomia: bien puede que cuanto acontece en los *Diálogos* haya sido cierto, sin que ello obste para señalar que Sócrates echa mano de distintos medios narrativos y estilísticos más pertenecientes a la esfera de la *téchnē* que de dialéctica. Para Paul Strathern tampoco hay contradicción: el “retrato de Sócrates... aparece en los diálogos como una pieza magistral de literatura... que produce la sospecha de que el original ha sido «mejorado» (una «mejora» con fines más artísticos que morales...” (2006: 61). Es decir, Strathern no duda de la verosimilitud de lo narrado, como sí lo hace Giorgio Colli: “presenta en un cuadro narrativo los contenidos de discusiones imaginarias a un público indiferenciado. El propio Platón llama a ese nuevo género literario con el nombre de «filosofía»” (2010: 114).

En esa pieza magistral de literatura que es el diálogo socrático (Genette, 1988) confluyen los dos archigéneros clásicos reconocidos por Platón y Aristóteles: el epos y el drama, con sus géneros respectivos, la epopeya y la parodia, y la tragedia y la comedia. Se los puede rastrear al interior de los textos por sus modos de enunciación, como narración mixta e imitación dramática dispuesta mediante diálogos, aunque se superpongan.

En *Lisias* también está la narración mixta pero como género logográfico que, con el tiempo, daría lugar al género periodístico de nuestros días. Ahora bien, Aristóteles y Platón saben de la existencia de la lírica, pero por la condenación imitativa contra las apariencias no la consideran —como sí hará Diómedes, casi mil años después—, pese a lo cual en *Ión* o de *la poesía*, en el *Banquete* y en *Fedro*, hay fragmentos de poemas.

También hay otros géneros en el diálogo socrático, ya no literarios sino relativos a la retórica, que para ese momento de la historia están en pleno desarrollo, tales como el judicial, el deliberativo y el epidíctico (Naval, 1992), uno de cuyos máximos artífices era Gorgias (Colli, 2010). En ese sentido, había un trasvase entre los distintos recursos expositivos y narrativos de estos géneros, tal como explica Robin Waterfield (2011: 63), al hablar de los juicios civiles en la Grecia clásica, asentados en

unos discursos que eran teatrales (en sentido literal: entre la oratoria forense y la trágica se daban influencias recíprocas) y combativos y en los que, en vez de recurrir a un planteamiento

desapasionado y estrictamente legal, se incluía todo un cúmulo de asuntos ajenos al derecho con el objetivo deliberado de apelar a las emociones de los jurados.

Para Giorgio Colli, Platón mezcla la dialéctica ya no oral sino escrita, con la retórica, la dramaturgia y la narración, e inventa la filosofía como literatura, sin que haya aún una separación tajante entre ambas: “Critica la escritura, critica el arte, pero su instinto más fuerte fue el de literato, el de dramaturgo...”, agrega, “tampoco hay que olvidar sus ambiciones políticas, algo que los sabios no habían conocido” (2010: 118-119). A ello debe añadirse que el *telos* del diálogo platónico es educativo.

Por ello, para los románticos —que hacen algo no tan distante de lo realizado por Platón, toda vez que para exponer lo absoluto había que teorizar con medios estéticos, sensibles— ese nuevo género literario de la filosofía lo encarna Sócrates, Sócrates es ese género en sí mismo, sus propios rasgos son el carácter mismo del diálogo platónico, lo que lo hace único. Esto es lo que los jóvenes del Círculo de Jena exigen de la filosofía a partir del ejemplo del filósofo ateniense: que los textos filosóficos tengan tal grado de especificidad que puedan considerarse individuos autónomos, caracteres, tal como lo es Sócrates.

En el caso del absoluto, los románticos se dicen politeístas porque pese a manar de una misma fuente, la realidad se presenta bajo una multiplicidad de formas y piden que en cada ocasión la aparición del absoluto sea como la epifanía de un dios de la antigüedad; con ello, apelan a que la presentación de lo absoluto posea un carácter propio, a que lo haga con base en la caracterización, aun cuando una divinidad subsumiese y abarcase ámbitos amplísimos de lo real.

De modo semejante, tampoco hay que olvidar que los románticos argüían que filosofía y poesía debían unirse, y esa síntesis se daba del lado de la poesía, en la *Dichtung*, término alemán empleado para referirse a la composición poética (ver apartado 3.5.2), no necesariamente en verso, a veces en prosa, pero que concierne a la creación mediante la palabra, inclusive en el sentido mucho más abarcante de lengua; algo que por fuerza tuvo que recoger ese Nietzsche que, basándose en Zaratustra como protagonista, dispone su pensamiento filosófico a través de una obra poética estructurada con base en relatos que conforman un relato más grande. Así que el caso de Platón y Sócrates, más que ser una anomalía, constituye una línea de creación de la que abreviar, más allá del mero discurso racionalista, tomado literalmente.

2.2.7 Her el armenio

Un ejemplo de la maestría de Platón para escribir, que podría pasar por dramaturgia a causa de su gran tensión teatral, es el considerado primer diálogo platónico, la *Apología*.

El protagonista, respondiendo a las acusaciones de Ánito, Méleto y Licón, en el centro del tribunal, se defiende sin tomar muy en serio las denuncias en contra suya, explicándose, justificando su postura, a partir de unos rasgos litúrgicos, como si la vida de Sócrates hubiera estado hecha para constituir el argumento de una tragedia: habla del *daimónion*, una voz en su oído que lo previene cuando va a errar en el discurso; presenta el influjo ejercido por el Templo de Delfos, que tras una pregunta de Querefón había declarado con un oráculo que, a los treinta años, Sócrates era el más de sabio entre los griegos; de hecho, el filósofo explica a los 556 jueces que vagar por las blancas calles de Atenas, interpellando a los demás por su sabiduría y llevándolos a las discusiones dialécticas era una búsqueda de sentido para el oráculo del dios, una tarea impuesta por el propio Apolo, un servicio divino (Tymura, 2011).

No resulta extraño entonces que incluso en *República X*, donde el personaje Sócrates efectúa el ataque más tenaz contra la apariencia, contra la *téchnē* y contra las acciones del *gōēs*, éste se haga eco del relato de Her el armenio, quien estuvo muerto doce días y experimentó cómo el alma se le desprendía del cuerpo para ir a reunirse con otras almas, siendo capaz de divisar en su periplo dos aberturas en la tierra y otras dos en el cielo: “«Tan pronto —dijo— como mi alma hubo salido de mi cuerpo, llegué con multitud de otras almas a un lugar completamente maravilloso, en el cual se veían en tierra dos aberturas, próximas una a otra, y otras dos en el cielo que se correspondían con aquéllas...»” (Platón, 1996: 616).

Este fragmento en particular es emblemático para lo que se acaba de exponer respecto a un Sócrates sumergido por completo en el reino de la apariencia: lo mencionado en él por el filósofo guarda similitud con la estructura fundamentalmente dual, dicotómica, de la Teoría de las Formas de Platón, pues a las Ideas del mundo inteligible se corresponden las apariencias del mundo sensible. ¿Y no es ésta, la imagen descrita por Sócrates a partir del relato de Her, una inversión analógica, basada precisamente en el símbolo y no en la dialéctica? ¿No es una relación analógica inversa la que está estableciendo el filósofo en el pasaje anterior? Parafraseando a Nietzsche, ¿qué ocurre aquí propiamente?

Antes que nada, hay que ver qué significa en este contexto la analogía, su inversión. En *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne*, su tesis doctoral, Roberto Calasso habla de esta inversión analógica: “Según dicho principio, todo símbolo debe ser referido a dos órdenes opuestos y correspondientes, llamados, en transcripción cosmológica, orden del Cielo y

orden de la Tierra, es decir, orden del principio y orden de la manifestación” (2010: 121). El símbolo, *sýmbolon*, que viene de *sym-ballo*, significa “«con-arrojar»”, es decir, arrojar conjuntamente... su origen designa materialmente las partes de un astrágalo o de todo objeto partido en dos cuyo ajuste da testimonio de una antigua relación” (Cassin, 2018: 1470). El símbolo no puede identificarse ni interpretarse si no se toma en cuenta ese lanzamiento en conjunto, ese *con-arrojar* o *arrojar-con*. Ello explica que Schelling considerase, con la terminología de la época esquemático y alegórico al símbolo (1.2.9 Tautegoría)

Dicha relación antigua en el símbolo es la que se pone en juego cada vez mediante la analogía —la correspondencia analógica entre dos imágenes opuestas pero que se complementan entre sí— en cuanto uno de sus términos es nombrado o referido; pero, para quien no se halla en sintonía con su horizonte hermenéutico y no identifica que el término expuesto es sólo la mitad de la relación analógica, el símbolo no aparece, se le esfuma, no le es posible su interpretación. Esto quiere decir que el símbolo esconde su sentido para quien no reconoce las imágenes que lo conforman, pero para el que las distingue es transparente, evidencia plena que se presenta por sí misma mediante la apariencia, como en el caso de las dos serpientes que se enroscan en el caduceo hermético, o como en la forma del arco y de la lira de Apolo, hechas ambas con la cornamenta del macho cabrío.

La teoría crítica kantiana considera la analogía como no vinculante y la ilustra o como esquema o como alegoría, con lo que la clave de su sentido se escapa. No es que falle la exégesis de Kant, pero se sitúa desde la razón y no desde el propio símbolo, desde la lengua que hablan las imágenes, por lo que éste no puede manifestarse como la indicación que da una imagen de otra, como la mitad del astrágalo que señala en dirección de su otra mitad:

Según la ley general de la analogía, entre ambos órdenes debe haber una reciprocidad inversa, de modo que el más alto para un orden es el más bajo para el otro, según la expresión hermética de la *Tabla Esmeralda (Tabula smaragdina)*, “lo que está arriba (en el orden celeste) es como lo que está abajo (en el orden terrestre)”, o también, según las palabras evangélicas, “los primeros (en el orden principal) serán los postreros (en el orden manifestado)” (Guénon, 1995: 180).

En el símbolo se conjugan dos órdenes: lo más pequeño y lo más grande, vinculados entre sí por analogía. Al microcosmos corresponde el macrocosmos; al corazón del hombre, el universo; a la semilla, el árbol del mundo; al útero materno, la sepultura; al día, la noche; a la belleza, el sacrificio. En el mundo mítico, al tiempo del origen corresponde el presente, que entonces se vuelve él mismo ese tiempo del origen; es el sentido que guardan las fiestas y los rituales, renovar el tiempo, inyectarle la potencia que en el origen se había manifestado.

Así, al principio corresponde el final, como hace patente la colocación de las primeras piedras de templos o edificios a erigir, que aún hoy se celebra al arrancar una obra, pues éstas llevan desde el inicio de la construcción la marca de su acabamiento: su comienzo es su culminación. Al orden del cielo corresponde el de la tierra, como en el ejemplo que elige Platón para hablar del más allá que, sin duda, debe concernir a lo visible, a lo manifiesto, siendo aquél un orden invisible, no manifiesto todavía.

La de *República X* es entonces una inversión analógica muy concreta, que habla de un orden oculto sobre el cual se sostiene el orden en el que vivimos, y que no es todavía el plano suprasensible de las Ideas, la eponimia y la razón: “nuestro mundo es la apariencia de un mundo oculto, del mundo en que viven los dioses” (Colli, 2010: 43). Se trata de un símbolo arcaico —el de la puerta de los dioses y la puerta de los hombres de *La gruta de las ninfas* de Porfirio, las puertas solsticiales de cáncer y capricornio, que menciona Homero en la *Ilíada*—, el cual une lo divino y lo humano, la vida y la muerte como mitades desvinculadas que, no obstante, en el dios aparecen reunidas.

El discípulo de Sócrates parece asimilar dicho símbolo o, mejor dicho, parece quedar asimilado entre los términos analógicos de ese símbolo, puesto que en el pasaje de Her el armenio de *República X* éste no se muestra ni escindido ni descompuesto; antes bien, Platón transcribe las dos partes de la inversión analógica, aun cuando las use para sus propios fines, gracias a lo cual es posible ver de dónde proviene su creencia en el alma y desde dónde articula los planos inteligible y sensible de su filosofía.

Esto parece confirmar aquella tesis de Adorno y Horkheimer de la *Dialéctica de la ilustración*, que sostiene: “Las categorías mediante las cuales la filosofía occidental definía el orden eterno de la naturaleza indicaban los lugares anteriormente ocupados por Ocnos y Perséfone, Ariadna y Nereo” (2009: 61); es decir, la tesis de una secularización de los símbolos míticos por parte de la razón dialéctica y su presentación como algo emancipado y autónomo del fondo del cual surge.

Ese fondo del que se cree que el *logos* se ha independizado no es otro que lo divino, cuya sabiduría verdadera es el delirio suscitado por el dios, la *manía*, y cuyo medio de expresión será la palabra oracular, el enigma del que, a su vez, desciende el arte dialéctico, de acuerdo a Giorgio Colli (2010). Por partida doble, Sócrates está implicado en dicho contexto, pues, por un lado, el de la forma, acude a la dialéctica y, por el otro, en cuanto al contenido, sus discursos golpean como la mordedura de la serpiente a quien los oye, aunque también a él, poseído como está por la *manía* en el *Fedro*.

2.2.8 Enigma

La genealogía de la dialéctica es establecida por Colli a partir del mito cretense del laberinto del Minotauro, divinidad aún no separada de lo animal, simbolizada por Dionisos.

En *El nacimiento de la filosofía*, el laberinto, ese símbolo que prefigura al *logos* en el que los hombres se pierden y son devorados, es absorbido por Apolo, quien lo transforma en un aparato mental —el enigma— en el que la *manía* juega un papel preponderante. La *manía*, tanto de Dionisos como de Apolo, no sería sino el modo en que irrumpe en el mundo cotidiano la sabiduría de los dioses, una sabiduría de la que poco puede decirse salvo para aquellos a quienes cautiva: ; pero, en el caso del oráculo délfico, que busca develar el porvenir, ésta se hace palabra, pero palabra oblicua, recóndita, sesgada, de no fácil exégesis, que parece atraer la *átē* —la ruina— a quien la no puede interpretar, seguramente porque su significado debe aludir a la completitud del destino, a una verdad divina, de la que sólo es visible una parte.

Por tal razón, por estar siempre referidas a un orden oculto del que el mundo cotidiano es sólo una metáfora, un reflejo, un término analógico cuya inversión resulta incognoscible para el ser humano, tanto las formas como las palabras se muestran incapaces de dar cuenta de lo que es, incluida la dialéctica. Y esto será aplicable para todo lenguaje discursivo, no simbólico ni imagológico.

Tal es el fondo que se vislumbra para Colli bajo los planteamientos del Uno de Parménides, de la llamada doctrina del devenir de Heráclito y del sólo saber que uno no sabe nada de Sócrates, a quien aún se puede llamar sabio, si se observa que, tal como los autores que lo preceden, su enseñanza es oral y no se lleva a la escritura, no aspira al poder político, no cobra por sus lecciones como los retóricos y, lo más importante, comparte el mismo *pathos* de la inefabilidad, la misma pulsión hacia la experiencia del fenómeno divino: “la tendencia a considerar el fundamento último del mundo como algo escondido” (Colli, 2010: 71), de lo que no es posible dar cuenta, una interioridad que no puede ser dada a conocer mediante el lenguaje y que, tal como en los oráculos, sólo puede indicarse: “El Señor, de quien son los oráculos de Delfos, ni dice ni oculta nada, solamente indica” (Heráclito, 1984: 247).

Se trata de una sabiduría cuyo lenguaje más idóneo sería el símbolo, pero que en el mundo de la cotidianidad adviene separado, como una absurda reunión de opuestos, por lo que forzosamente ésta debe verbalizarse como “enigma, cuya solución es la unidad, el dios

que está tras ellos” (Colli, 2010: 74), pues “la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables” (Aristóteles, 1999: 209); esto es, que se alude a un objeto real por medio de algo que racionalmente, de cumplirse, resultaría absurdo, imposible.

Colli señala que, en el caso del enigma que pierde a Homero, contra el que ya el Templo de Delfos lo había puesto en guardia, éste se presenta mediante “dos pares de determinaciones contradictorias” (2010: 66), dos predicados excluyentes e incompatibles entre sí para un mismo *onómata*. “Acerca del conocimiento de lo patente se engañan los hombres, cual se engañó Homero, el más sabio entre los griegos todos, que se dejó engañar cuando chiquillos matapulgas le decían: cuanto vimos y cogimos lo soltamos; y traemos cuanto ni vimos ni cogimos” (Heráclito, 1984: 244).

Homero pregunta quiénes son sus padres y de qué país, a lo que un oráculo le responde que su madre es de la isla de los, a donde él irá para acabar sus últimos días, mas especificándole que debe cuidarse del enigma que unos hombres jóvenes le planteen. Viaja a la isla, en la playa encuentra a estos pescadores que, al no haber capturado pez alguno, se ponen a quitarse las pulgas entre sí. El poeta les pregunta si traen algo con ellos: soltamos lo que vimos y cogimos, traemos lo que no vimos ni pudimos coger, serían las determinaciones contradictorias que parecen no tener sentido, pero que apuntan a un hecho real. Éste es, que tiraron las pulgas que pudieron coger, pero se llevaron puestas aquéllas a las que no lograron agarrar. Ante el enigma sin resolver, Homero moriría poco más tarde.

Tal como en el caso de Sócrates, que para Delfos es el más sabio de los griegos, Heráclito afirma en su fragmento que Homero era *el más sabio entre los griegos todos* y, sin embargo, será engañado por el destino, en una especie de error trágico: el de tener conciencia de la propia finitud, pero aun así querer saber más de lo posible, de lo humanamente posible, sobreinterpretando.

Lo que pierde al poeta es preguntar al Templo de Delfos y, una vez con la respuesta, volver a preguntar, obteniendo por contestación una pregunta, expresada como enigma, un laberinto mental, en el que va a perderse. No está preso dentro de unas murallas en que un monstruo mítico, mitad toro, mitad hombre, lo espera para devorarlo; pero no es capaz de evadir el recinto de su mente, dándole vuelta a unas oscuras palabras que lo absorben por completo: “Ya hemos mencionado el carácter terrible y cruel que la tradición religiosa griega atribuye a Apolo... Para los griegos la formulación de un enigma va acompañada de una carga tremenda de hostilidad” (Colli, 2010: 53).

Es la acción tremenda de Apolo bajo la forma del arco. Como se recordará, al inicio de la *Ilíada*, en la primera hoja, el dios lleva la enfermedad al campamento aqueo, que lo llama “el que hiere de lejos”, debido a que su acción es diferida, oblicua, no directa, ya se trate de la música, la peste o el oráculo. Es también dios de la medicina y su hijo, Asclepio, lleva una vara con una serpiente, como el caduceo: es un *phármakon*, lo que significa que Apolo puede curar o destruir. Como deidad de las palabras, no golpea físicamente, pero su efecto —sea benéfico o nefasto— se considera por ello más devastador: uno puede escapar de un perímetro con muros de piedra, mas pese a ello llevar consigo a donde sea los versos hexámetros con los que el Templo de Delfos ha respondido a una inquisición.

. . .

Con este fondo detrás, de sabiduría enigmática que se presenta sólo como una mitad de la acción divina, Parménides y Heráclito aparecen más cerca de lo que pudiera parecer: “Parménides había declarado que el movimiento y el cambio, características fundamentales del mundo... son contradictorios en sí mismos y, por consiguiente, deben ser ilusorios. Que lo que realmente es debe ser un «Absoluto» simple, uniforme, inalterable” (Taylor, 1985: 47). Un absoluto del que es reflejo el mundo y que, vuelto inmanente, en el orden terrestre de la manifestación, hablaría por boca de la divinidad a través de la Pitia en Delfos y estaría simbolizado por Apolo, como lo muestra el caso de Sócrates, una y otra vez, en los *Diálogos*.

Dice Heráclito a su vez: “Una y la misma cosa son: viviente y muerto, despierto y dormido, joven y viejo; sólo que, al invertirse unas cosas, resultan las otras, y a su vez al invertirse esotras resultan las otras” (1984: 246). ¿Se refiere Heráclito a los términos de la inversión analógica o es que el enigma es ya la transcripción discursiva de esa sabiduría de los dioses? Es muy probable que así sea, puesto que Aristóteles (1999: 209) apunta que “según la composición de los vocablos no es posible hacer esto”, es decir, juntar dos atributos excluyentes entre sí para denotar algo real, aunque añade de inmediato, “pero sí lo es por la metáfora”. La metáfora puede plantear discursivamente eso que para la razón es imposible, lo que quiere decir que la imagen llega ahí donde la abstracción no lo consigue.

Más en consonancia con Parménides, Heráclito expresa: “Para los despiertos hay Mundo común y uno; los dormidos se vuelven cada uno al suyo” (1984: 246), en una fórmula no muy lejana de los misticismos orientales, para los que la realidad es apariencia y nada existe, ni hay concepto alguno ni sedimentación de ideas que puedan hacer el mundo cognoscible, ya que las formas no se detienen ni existen planos estables. *En arte de probar. Ironía y lógica en India antigua*, también hay una postura de escepticismo hacia las palabras,

semejante a la que muestran los *sabios* griegos, sin que el lenguaje sea descartado sin más: “aunque las palabras no pudieran acertar con la verdad o localizarla, sí podían resultar útiles para cercarla, acotarla y facilitar así su intuición no verbal de ella. Como si el negar pudiera parcelar la verdad y situarla señalando dónde no está, dónde no hay que buscarla (Arnau, 2008: 62). Lo clave del enigma es que, aun cuando muestra una incompatibilidad en el nivel lógico, las dos determinaciones inconcebibles entre sí, crean una imagen, una intuición no verbal de lo que sea la verdad, con lo que la metáfora, que es justamente esa unión de contrarios, se sitúa como vehículo hacia la verdad.

La crítica del juicio, cuyos problemas de estudio son el juicio estético y el juicio teleológico, pone en duda, acaso sin quererlo, la antigua diferenciación platónica entre la *téchnē* y la *epistēmē*, con lo que acaba por subsumir el conocimiento bajo el “como si” de la metáfora, lanzando la posibilidad de una restitución de la imagen, toda vez que el discurso se muestra incapaz de unir lo sensible con lo inteligible:

Los despiertos no se apegan a las palabras, pero tampoco tienen miedo de ellas. Que el sabio no se apegue a las palabras no significa que deba permanecer en silencio sino que está libre de las construcciones mentales asociadas con ellas. No temer a las palabras significa lograr que éstas se abran a su silencio, significa poner en escena el gesto que restituya el lenguaje a lo inexpresado (Arnau, 2008: 63).

2.2.9 ‘Arrojar adelante’

Que sea plausible situar el origen del enigma en consonancia con un elemento de un orden manifiesto y otro de uno no manifiesto, es decir, con la explicitación del *sýmbollon*, lo expone la propia dialéctica al declarar su correlación con el enigma: “juntar cosas imposibles significa formular una contradicción” (Colli, 2010: 60). Si se toma en cuenta que el método dialéctico consiste en el planteamiento de dos predicados incompatibles entre sí para una misma cosa u *onómata*, considerados en sentido literal y ya no metafórico, esto es, una contradicción basada en una tesis y una antítesis, dos determinaciones contradictorias, una de las cuales debe resultar válida y verdadera gracias al principio del tercio excluso, mientras que la otra será refutada, acaba por comprobarse en Platón la procedencia tanto de la dialéctica como del enigma:

El verbo “probállein”, que en el siglo V significaba “proponer un enigma”, Platón lo usa alternativamente en el sentido enigmático (en un pasaje de *Carmides* el verbo va unido explícitamente al término “enigma”, y dice: “Arrojar hacia adelante un enigma”) y en el sentido dialéctico, lo que atestigua una unidad de fondo entre las dos esferas: unas veces significa

todavía “proponer un enigma” y otras veces, en cambio, “proponer una pregunta dialéctica” (Colli, 2010: 84).

Arrojar hacia adelante significa en el mundo de lo humano plantear un enigma sobre el porvenir, sobre el destino que espera a quien pregunta, que a su vez recibe por respuesta una pregunta formulada como enigma. Bien pudo suceder que al perder su fondo divino, el *probállein* pasara de ser ese “lanzar un enigma” a convertirse en un “problema”, “lanzar una pregunta dialéctica” o, abreviando, simplemente a “plantear una pregunta” o al mero “preguntar”. Sin embargo, el hecho de que una misma palabra se emplee para cuestiones religiosas, en las que están vinculados dos predicados inconcebibles, habla de que tanto a nivel formal como a nivel de contenido hay una correspondencia más profunda de lo que a simple vista se percibe.

La metáfora, ligada a la imagen y mencionada por Aristóteles en la *Poética* al referirse al enigma, conservará en sí ese origen dual, enigmático, contradictorio. La dialéctica, en cambio, tomará para sí una especie de metáfora que sintetiza y que acaba con una sola de las partes del símbolo, lo que ya no podría entonces ser denominado metáfora: es la otra figura retórica de la metonimia, en la que bien pueden coincidir la alegoría o el esquema, descartando una de las dos determinaciones contradictorias que en el enigma apuntaban a un objeto real, pero que ya en el mundo profano mantienen sólo una de las dos.

...

El filósofo jónico, a diferencia de Homero, no es engañado por el enigma, pero, igualmente, el oráculo —respondido a Querefón con un *Sócrates es el más sabio de los griegos*— acaba por sellar su destino. En la acusación que Mérito pone por escrito en contra suya hay una formulación absurda, contradictoria.

García Bacca señala tal acusación desde *Los recuerdos de Sócrates* (I, 1) de Jenofonte: “Sócrates es culpable de no reconocer los dioses que la ciudad reconoce y es además culpable de pervertir a la juventud” (1965: LXIII), pero insiste en que ésta tiene un trasfondo popular, de miedo a la indagación de lo divino y de lo ctónico, de escepticismo o ya de ateísmo: “Sócrates falta a la justicia y es un entrometido porque rebusca lo que la tierra oculta y las cosas celestiales” (García, 1965: LXIII). El pensador responde una y otra vez que él sirve a Apolo, uno de los principales dioses del Estado ateniense; además, puntualiza que desde su infancia un *daimon* lo visita y que estos son divinidades o hijos —intermediarios— de dioses, por lo que es ridículo decir que no cree en los dioses que la ciudad reconoce.

Méleto ubica el juicio en una atmósfera de condena social, exhibe al filósofo como un impío y, para fortalecer su denuncia, le da forma de contradicción, con lo que no sólo el contenido expondría un supuesto ateísmo. Así, Sócrates es acusado de creer en *daimones*, como si fueran nuevas deidades, pero no en los dioses ya reconocidos por la *polis* ateniense: “sólo ha venido aquí para tentarme y proponerme un enigma, diciéndose a sí mismo: Veamos si Sócrates, este hombre que pasa por tan sabio, reconoce que me burlo y que digo cosas que se contradicen, o si consigo engañar no sólo a él, sino a todos” (Platón, 1996: 8).

El pensador jónico replica más adelante que el *daimon* no es sino un *médium* de los dioses, o en todo caso un dios oculto, por lo que la acusación constituye una imposibilidad: para creer en un *daimon* se debe creer en los dioses; los dioses son el origen de los *daimones*. El filósofo ateniense es capaz de advertir la formulación del enigma propuesto: “Efectivamente, se contradice en su acusación, porque es como si dijera: Sócrates es culpable en cuanto no reconoce dioses y en cuanto los reconoce. ¿Y no es esto burlarse?” (Platón, 1996: 8). ¿Es Sócrates burlado por las palabras?

Para Colli, la formulación de tal enigma no es ya sino una antinomia “vacía de contenido” (2010: 59) en un momento en el que el enigma ha pasado al ámbito humano, ya como dialéctica. Aun así, la interpretación pública de un fondo religioso que late bajo la acusación termina por imponerse: “Quien cae en la trampa del enigma está destinado a la perdición” (Colli, 2010: 59).

Sorprende darse cuenta hasta que punto los griegos consideraban que la *manía* —en que se basa la sabiduría de los dioses y que se comunica como enigma— formaba parte del ámbito la libertad y no del de la necesidad, aunque su acción precipitara el destino: “la alternativa de una acción hostil y una acción benéfica sugiere el juego más que la necesidad” (Colli, 2010: 49). Juegan los dioses con los hombres, juegan los hombres entre sí, ¿juega Apolo con Sócrates, *el más sabio de los griegos*?

Colli expresa que pese al delirio, lo que surge de la Pitia en Delfos son unos nítidos versos hexámetros, esto es, palabras con medida, número y armonía, de las cuales descenderán frases como *Gnozi seuton* (“Conócete a ti mismo”). La crueldad y abrumadora absolutidad del dios pasaba a este mundo como temperancia y medida, como parte de su otra mitad, lo que suponía que el paso de lo absoluto e incontrolable divino al mundo cotidiano apareciera como un llamado a la moderación, a la *sophrosynē*:

son máximas elaboradas por los hombres para defenderse de los dioses. Los griegos no sentían la menor inclinación por la templanza. Sabían que el exceso es el dios, y que el dios

altera la vida. Cuanto más inmersos se sentían en lo divino, más deseaban mantenerlo a distancia, como esclavos que se pasan los dedos por las cicatrices. La sobriedad occidental, que dos mil años después se convertiría en el sentido común, fue al inicio un espejismo entrevisto en la tempestad de las fuerzas (Calasso, 2006: 220).

Es relevante tener esto en mente para contestar finalmente a la pregunta lanzada por Schiller, sobre un cumplimiento de los antiguos en la modernidad, pero también a la cuestión arrojada por Nietzsche sobre qué es lo que propiamente ocurrió en torno a Sócrates.

2.3 *Phármakon/ Pharmakós*

2.3.1 Targelias

Los elementos a que el pensador jónico acude en la *Apologíá* para hacer su defensa, remiten a un contexto simbólico, de corte mítico, indudablemente cultural, situándolo bajo el manto del dios, girando en el círculo semántico de sus sentidos y atributos: la fundación y la destrucción, el sacrificio y la belleza, el *phármakon* y la peste, la oblicuidad y la luz, la interioridad y la apariencia, el arte y la dialéctica, la medida y la *manía*, el enigma y el laurel, el juego y la ruina, el crimen y la purificación, en última instancia, la lira y el arco.

El círculo del ágora en que Sócrates dialoga con sus discípulos se confunde con el círculo de la *orquestra* de un teatro griego; pero es también el círculo que a su alrededor forman los jueces en el tribunal que, a su vez, se superpone al círculo en torno al que se erige el laberinto, y al círculo litúrgico de las antiguas comunidades sacrificiales que, aún hoy, se puede ver dibujado con cal en medio de las plazas de toros. Lo que une a todas esas figuras geométricas que se entreveran entre sí es que en su centro tiene lugar una representación, un espectáculo, un ritual.

Sócrates está perdido desde el comienzo, y lo sabe. Es el protagonista de una tragedia. Tal como los personajes de los dramas áticos —Edipo, por ejemplo—, fue marcado al momento de nacer, su destino está echado incluso antes de que Querefón consulte al Oráculo, pues en el Calendario del Ática, los días 6 y 7 de Targelion (en torno al 24 y 25 de mayo) nacen los mellizos Artemis y Apolo, de manera respectiva, mientras que el filósofo viene al mundo la primera de estas fechas, cuando nace la diosa de la caza. En honor de ambas divinidades, esas dos jornadas se festejan las Targelias, cuyo fin era purificar la *polis*, agradecer la llegada de la primavera y la primera cosecha del año, así como evitar la peste. El 7 de Targelion es el 7 de Bysios en el calendario de la Fócide, donde está Delfos.

Para ello, se hacía un sacrificio, tal como apunta María Cruz Cardete del Olmo (2006: 98), el cual consistía en elegir un animal y exiliarlo, sin matarlo, ahuyentándolo de la comunidad para que, junto con él, los males que afligían a la *polis* se fueran: “La expulsión de la víctima propiciatoria para apaciguar a los dioses e intentar solucionar los desastres en una época de estrés, hambrunas, guerras o plagas es uno de los rituales tipo del mundo antiguo”. La fiesta de las Targelias se celebraba aún en el siglo V, cuando Sócrates vivía.

En un entorno social de desolación y decadencia, de enfrentamiento civil, puesto que Atenas había perdido cinco años antes, en el 404 a. n. e., la Guerra del Peloponeso contra

Esparta, se producen la acusación de Ánito, Méleto y Licón, y el proceso contra Sócrates, a quien también se culpa de haber educado a Alcibíades y Critias, que acudían a sus conversaciones y jugarán nefastos papeles en la conflagración contra los lacedemonios, el primero, y en el ulterior orden de terror establecido en la ciudad tras la derrota, el segundo. Después de que el filósofo es juzgado culpable, la pena que se pide es justamente su exilio.

A la víctima propiciatoria se la designaba con el término *pharmakós*, pues el expulsado era una especie de chivo expiatorio, que llevaba en sí los males de la comunidad, por lo que su desaparición servía de cura o remedio, medicamento para la impureza o la peste. Cardete del Olmo indica que pese a elegirse un animal, “en Grecia no es raro que los *pharmakoi* sean seres humanos” (2006: 98). “No está demás señalar que *pharmakos* (φαρμακός) y *pharmakon* (φάρμακον) comparten la misma raíz etimológica, siendo símil el chivo expiatorio a un remedio, pero social (García, 2022: “Las plantas no se tocan”). Seguramente, si la transgresión efectuada por los habitantes de la *polis* era grave o si graves eran los desastres que enfrentaban estos, se elegía un ser humano en vez de un animal propiciatorio:

Purification took place on the first day of the festival, so that the town and townspeople could make a fresh start. One or two human scapegoats were chosen for their ugliness (or other undesirable qualities). Those figures, know as *pharmakoi* (singular *pharmakós*, feminine *pharmakis*), were draped with figs, fed, led in procession through the city, whipped with vegetation (so as to transfer the impurity to them), and driven out. Occasionally, as in times of heavy calamity, plague, or the like, the *pharmakoi* were sacrificed, usually either thrown into the sea or burned on a funeral pyre (Kuiper, 2022: “Thargelia”).

[La purificación tenía lugar el primer día del festival, para que el pueblo y los habitantes comenzaran de nuevo. Uno o dos chivos expiatorios humanos eran elegidos por su fealdad (u otras cualidades indeseables). Esas figuras, conocidas como *pharmakoi* (singular *pharmakós*, *pharmakis* en femenino), eran cubiertas con higos, alimentadas, conducidas en procesión por la ciudad, azotadas con vegetación (para transmitirles la impureza) y expulsadas. Ocasionalmente, como en tiempos de grandes calamidades, plagas o similares, los *pharmakoi* eran sacrificados, generalmente arrojados al mar o quemados en una pira funeraria].

Así que entre mayores fueran las calamidades o desastres, mayor era el sacrificio que se ofrecía a los dioses para propiciarlos, al grado de escoger seres humanos y, eventualmente, asesinarlos. Un *pharmakós* debía elegirse para purificar a los hombres y otro para las mujeres. Kathleen Kuiper apunta que debían ser seleccionados por su fealdad y otras cualidades indeseables. En *El crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche explica cómo es que el filósofo ateniense cubría a la perfección ese requisito, al grado de preguntarse si era griego:

Sócrates pertenecía, por su ascendencia, a lo más bajo del pueblo: Sócrates era la plebe. Se sabe, incluso se ve todavía, qué feo era. Mas la fealdad, en sí una objeción, es entre los griegos casi una refutación. ¿Era Sócrates realmente un griego?... Los antropólogos entre los criminalistas nos dicen que el criminal típico es feo: *monstrum in fronte, monstrum in animo*. Pero el criminal es *décadent*. ¿Era Sócrates un criminal típico? — Al menos no estaría en contradicción con aquel famoso juicio de fisonomista, que tan chocante pareció a los amigos de Sócrates. Un extranjero que entendía de rostros, pasando por Atenas, le dijo a Sócrates a la cara que era un *monstrum*, que escondía en su interior todos los vicios y apetitos malos. Y Sócrates se limitó a responder: «Usted me conoce, señor mío» (1982: 39).

Ya se ha visto que para Alcibíades, en el *Banquete*, Sócrates era tan feo como un sileno, como Marsias en particular, el cual tiene cualidades de macho cabrío, es decir, de chivo, siendo ese personaje asesinado en el mito por Apolo, dos de cuyos atributos son la lira y el arco, fabricados los dos precisamente con la cornamenta del chivo, instrumentos en los que se ve la acción benéfica del dios y su acción hostil, que cura y cautiva a quien escucha sus notas o trae la enfermedad y la muerte al que alcanza la fecha, una suerte de *phármakon*.

María Cruz Cardete añade que, por lo general, los *pharmakoi* eran de “extracción baja” (2006: 99) y, tal como expresa Nietzsche, Sócrates no era un aristócrata sino un ciudadano común, de la plebe. Esto tiene sentido si se advierte que el primer día de las Targelias se eliminaban las cualidades indeseadas durante la purificación, mientras que el segundo día se desarrollaban los festejos, lo cual tiene una semejanza con las corridas de toros de España, pues a la fiesta brava —el sacrificio del toro, al que se achacan todos los males de la comunidad— se sucede la fiesta mansa —la misa católica— en la que los fieles pueden ya comer el sacramento y terminar la purificación para, posteriormente, “restaurar el orden social” (Pitt-Rivers, 2002: 256). Entre nosotros, el torito de petate sale a las calles y baila durante el Carnaval, momento en que se da rienda suelta a los deseos, paso previo al sacrificio y la purificación del “cordero que quita los pecados” durante la Semana Santa.

Además de la fealdad, que equivale a la maldad interior según Nietzsche —*monstrum in animo*, monstruo del alma, llama a Sócrates—, ¿cuáles pudieran ser esas cualidades indeseadas que menciona Kuiper? Los vicios, apetitos y crímenes, cuyas consecuencias afectan a la comunidad, motivo por el que se los busca suprimir. Cruz Cardete lo explica:

las víctimas solían ser de extracción baja, esclavos, presos o personas con deficiencias físicas... No obstante, a un nivel mítico también se habla de mujeres jóvenes... e incluso de reyes. Por unas u otras razones, se trata siempre de personajes situados en los márgenes de la comunidad (2006: 99).

Esto es lo decisivo: están en los márgenes de la comunidad. Ya sean criminales presos o condenados por la ley, esclavos o personas con deficiencias físicas, reyes o mujeres

jóvenes, todos guardan en común estar fuera —o más allá— de la comunidad litúrgica que, figuradamente, representa el cuerpo del dios, con lo que se cumple el error trágico, *hamartía*.

En el caso de los criminales y convictos, de los esclavos y personas con deficiencias, es posible percibir que son cualidades impuras a expulsar, y que quienes las portan han abandonado el recinto de lo humano, traspuesto sus límites. En el caso de las mujeres jóvenes y de los reyes, estos simbolizan al dios bajo la forma de la perfección, sea en la belleza o en el poder: “el punto perfecto es el que cierra, el que da la muerte” (Calasso, 2006: 221). También se sacrifica lo perfecto, su paso natural es la muerte y se lo ofrenda al dios, como si el dios se ofreciera a sí mismo su propia belleza y su propio poder, no sólo los atributos nefastos, si bien la perfección, que también está fuera de la comunidad y, por tanto, no pertenece a lo humano, está más allá de las fronteras y requiere purificación.

Los sentidos puros e impuros de la deidad conforman un todo. En línea con ello, cabe recordar que tanto Layo como Edipo son cada uno un rey sacrificado, un rey que ha cometido un crimen, que está más allá de los límites humanos y que inquietan al oráculo. Y en la tragedia, los personajes enmascarados mueren uno tras otro, pero es siempre Dionisos el abatido, sólo para resucitar de nuevo, mostrando una incesante continuidad.

Luego de que Sócrates rechace el exilio, los jueces —que representan la ley de la *polis*— lo condenarán a morir; será un criminal para estos, que darán a Méleto la razón. Lo pondrán tras las rejas. Pero el filósofo jónico, de *baja extracción* y culpable de ser feo como un sátiro o un sileno, podría haber huido de su encierro, como se manifiesta en el *Fedón* y, sin embargo, tal como las víctimas sacrificiales, aceptará *motu proprio* su muerte, pues en el sacrificio, lo que sucede “es la voluntad de un ser superior” (Burkert, 2014: 22-23).

Así pues, todos estos atributos y sentidos prueban lo suficientemente fuera que Sócrates estaba de la comunidad, más allá del límite humano, tanto para lo puro como para lo impuro: ya en su relación con Delfos que lo declara *el más sabio de los griegos*, ya como *pharmakós* de una “tradición” que sitúa su nacimiento el día 6 de Targelion (Waterfield, 2011: 278), ya como lo muestra su constante e ininterrumpida comunicación con el *daimon* y el estado de *manía* al que de continuo somete a otros y se ve él sometido con sus discursos.

2.3.2 Leneas y Antesterias

El sacrificio de Sócrates también se vincula a Dionisos: entre dos fiestas del dios el filósofo bebe la cicuta. Posiblemente entre el 15 y el 20 de febrero de nuestro almanaque, en torno al 26 de Gamelión y el 2 de Antesterión —acaso al caer la noche, cambiando el mes o en la

frontera entre ambos, pues para los griegos el día finalizaba en cuanto oscurecía y daba inicio el siguiente, aunque es difícil calcular con exactitud las fechas.

Celebradas el “12, y 19 ó 21 de Gamelión, nombre que recibía en el Ática el mes que en el resto de los estados jonios se conocía como Leneón” (Vaello, 2017: 51) y del 11 al 13 de AntesteriÓN, respectivamente, las Leneas (τὰ Ληναῖα) y las Antesterias (Ἄνθεστῆρια) marcaban hitos en el calendario ático. Sus concernientes sentidos eran invocar al dios para que regresara de su viaje al reino de los muertos y, una vez aparecía, convidarlo al banquete para beber, como él en el origen había convidado al rey Anfiction en su advenimiento al Ática, lo cual estaba en consonancia con la primera y la segunda fermentaciones de la vid (Detienne, 2003; Arcella, 2013; Vaello, 2017). Burkert escribe: “Los griegos siempre relacionaron el nombre de las Antesterias con las «flores», especialmente con la florecencia de la vid” (2014: 329). Se trataba entonces de fiestas cíclicas, estacionales, como las destinadas a Démeter, sólo que éstas relataban la pasión y metamorfosis de la vid, si bien Victoria Vaello ha encontrado evidencia suficiente como para vincular entre sí las Leneas y los Misterios de Eleusis (2017: 51-72).

Las Leneas aluden a un mito en el que el dios acaba de revelarle a Icaros el vino —al que se llama *phármakon*, “*farmakon*”—, todavía es letal como “un veneno violento” (Detienne, 2003: 53, 65) y provoca secuelas nefastas, llevando al derramamiento de sangre:

Icaro cargó en su carro las tinajas con el nuevo donde del dios y las llevó a sus convecinos... cuando los bebedores, no acostumbrados al placer del vino, cayeron al suelo, creyeron que Icaro los había envenenado. La multitud mató a palos al dador del vino y su sangre se mezcló con el mosto (Burkert, 2014: 344).

La sangre se mezcla con el mosto en el mito, lo que explicaría su color, simbolizando la relación que hay entre la bebida, la vida y la muerte; así que, quien se acerca a él, a este vino con una fermentación, se convierte en el primer *pharmakós* de Dionisos, el primero de sus *pharmakói* (Páez, 2008). Calasso cuenta más de Icaros. Comenzó el anciano a plantar la vid y a cosecharla y, “Un día sorprendió a un macho cabrío comiendo las hojas de la vid. Sintió una gran furia e inmediatamente mató al macho cabrío. Ahora sabía que aquel macho cabrío era él mismo” (2006: 43).

El nombre de las Leneas se hace deducir de la probable colocación del vino, durante el festival en la zona de Atenas y del Ática, en unas vasijas denominadas *leneas* o “vasos leneos” (Otto, 2001: 129; Vaello, 2017: 62). “También se apoyan en la posible derivación del nombre de las Leneas de λῆναι, ‘bacantes’, seguidoras de Dioniso; no obstante, existe una

etimología alternativa, la de ληνός, el recipiente en que se pisaba la uva” (Vaello, 2017: 62). Leneo es también uno de los tres hijos del viejo sátiro llamado Sileno, uno de los compañeros de la tiasis de Dionisos. Pero hasta ahora el origen de la nominación de la festividad sigue siendo incierto.

La segunda fiesta, ampliamente documentada, una de las más grandes de Dionisos en la Jonia, ya no sólo regional, las Antesterias, narra el advenimiento del dios al Ática, cuando su *phármakon* ha sido suavizado y tiene ahora un efecto curativo, por lo que se puede beber ya sin riesgo alguno. De hecho, se le suministra a los ancianos y se le considera medicinal. El libro *Dioniso a cielo abierto* de Marcel Detienne da cuenta de todo el proceso de asimilación y metamorfosis de la vid y el vino; en tanto que *Homo necans*, de Walter Burkert, describe el contenido del festival en sus tres días: Pitegia, Coés y Chytroi.

Como deidad del delirio, de la *manía*, Dionisos es nombrado *Baqueios*, tal como se presenta en Tebas, haciendo saltar el techo del palacio por los aires, derrumbándolo, tal como las ménades, las bacantes, saltan durante el furor. Como dios de la purificación es *Lisios* o Dionisos *katharsios* —término este último en el que se halla la misma raíz etimológica que en *phármakon*—, pues καθαρός (*katharmós*) es ante todo un ritual de purificación y de ahí su poder curativo, expiatorio, catártico. Pero, ¿por qué ligar el delirio a la purificación/ *katharmós* al hablar del *phármakon*, por qué exponerlo como su contraparte?

La *manía* que provoca el vino puro —y tiene una sola fermentación— es un estado excesivo, que hace ir más allá de sus propios límites a quien lo toma. De eso da cuenta en varios fragmentos la tragedia de las *Bacantes*, como cuando el dios se presenta por primera vez en la ciudad de Tebas y Tiresias habla de ese conocimiento: “¿Quién penetrar podría el misterio de los dioses?... Vieja sabiduría” (Eurípides, 1978: 479). La auténtica sabiduría es ese estado de desmesura, en el que se entra en contacto con la pura inmediatez y la pura intensidad, en el círculo divino: “Lo vi y me vio. Me inició en sus misterios” (Eurípides, 1978: 482). Durante la posesión, narra el propio Dionisos bajo la forma de un sacerdote de la tiasis, el dios lo miraba y él miraba al dios, se fundía con él, lo que implicaría que la mirada divina se vea a sí misma, desdoblada en otro que, al mismo tiempo, es el propio dios. El misterio.

Ese es el fundamento último de la realidad, el conocimiento al que subrepticamente aluden los llamados presocráticos o, mejor dicho, los sabios trágicos, entre los que Sócrates aún se encuentra, la *manía*: “Dios de adivinación. Domina al hombre frenética locura, pero hace que presagie el porvenir. Fuera ya de razón el hombre, bajo el influjo suyo, nos deja ver

el futuro” (Eurípides, 1978: 480). Dionisos es él mismo el estado de *manía*. También es llamado *dios de adivinación*, como Apolo.

Sin embargo, querer entrar en ese estado de desmesura e interpretar tal exceso o transmitirlo en el trance mismo, es imposible: “Es vana sabiduría pretender lo que es secreto y petulancia anhelar lo que está sobre las fuerzas humanas” (Eurípides, 1978: 481).

Soberbia, *hýbris*, error trágico consustancial a la naturaleza transitoria del hombre; el que cruza el límite, simplemente por constatar tal estado en su propio cuerpo, debe purificarse, a riesgo de ser abatido, siendo entonces la *manía* “un estado intermedio entre la enfermedad y la impureza” (Detienne, 2003: 48).

Para los griegos, “esa enfermedad significa presencia operante de un dios. Lo que para nosotros es enfermedad, para ellos es «exaltación divina» (*átē*)” (Calasso, 2006: 91). La máscara de Dionisos remite a su otredad, a su ser siempre otro y, por esa extrañeza en el delirio, por esa impureza excesiva, en connivencia con lo divino, es necesaria la purificación, la catarsis del *phármakon*, pues ésta “revela la impureza de la locura, de la *manía*, la impureza que ella inflige, la liberación que ella clama” (Detienne, 2003: 51).

En Corinto, Naxos y Tebas, ese desdoblamiento en otro, esa posesión, y esa duplicidad del estado de *manía* —*phármakon/ pharmakós*— se plasmaba con dos estatuas idénticas de Dionisos, talladas en madera y enmascaradas. En la isla en que Ariadna es abandonada por Teseo, las máscaras se hacen de madera distinta: una de la vid, la otra de higuera (Detienne, 2003). Los pámpanos de la vid son la potencia curativa; los frutos de la higuera representan la impureza a extirpar y conllevan la muerte, así sea simbólica, sin sangre, necesarios no obstante para la comunidad y su sostenimiento: “el chivo expiatorio llevaba consigo fuera los males de la ciudad (simbolizados de alguna manera en Atenas por los higos secos) y los curaba” (Waterfield, 2011: 277). En el mito de Prosimno, Dionisos toma una rama de higuera que crece sobre la tumba del muerto, lo que apunta a que los higos son un fruto cuyas raíces vienen del inframundo. El ciclo de Dionisos es el de Démeter.

2.3.3 Catábasis

Tales pasajes de la historia del dios apuntan a su vez a un origen más antiguo, cretense, de vuelta al ciclo mítico minoico, donde se hallaba el laberinto: Hera está enojada con Zeus por haber tenido a Dionisos con la mortal Sêmele; Sêmele es engañada por la diosa y parece fulminada por el rayo de Zeus. Zeus, tras otras peripecias, convierte a Dionisos en cordero para ocultárselo a Hera, pero no lo logra y el hijo es descuartizado y, posteriormente,

devorado por los Titanes en la isla de Creta, dejando sólo su corazón en la arena —en otras versiones lo que queda es su falo. El cordero, el cabrito que aún no crece, el macho cabrío, el chivo expiatorio, tal es Dionisos. La narración continúa:

Zeus de inmediato les hiere con el trueno y los incinera con sus rayos celestes. De esas cenizas, dice la teología órfica, nació la raza humana. El corazón-falo del niño-dios, dice también esa reforma del dionisismo, es introducido por Zeus a Semele en forma de *pharmakon* mágico. Y otra variación de la muerte del dios, dice que Apolo recogió los restos de Dionisos, y colocándolos en el trípode sagrado de su templo, reconstituyendo así el cuerpo del dios sacrificado, y dejándole en custodia de su sacerdotisa (Páez, 2008: 171-172).

El corazón o falo de Dionisos resulta delirante o maniaco y es el que cura o enferma, el que provoca la muerte o la evita, el *phármakon*, encarnado por la vid que pierde o sana; en cualquier caso, un exceso de vida, puesto que muere pero es resucitado, está más allá de lo meramente humano: desde el mundo de los muertos retorna cada primavera, tiene cualidades deletéreas, ctónicas, mágicas inclusive. Tal parece ser el sentido de las Leneas: “Cuando se invocaba a Dioniso durante las Leneas áticas, se le llamaba «hijo de Sémele»” (Otto, 2001: 55), Sémeleo. Sémele es fulminada por el rayo, pero Dionisos baja por ella al inframundo y la trae de vuelta. El vino no es sino la vid que ha muerto y resucita, luego de morir de nuevo en una primera fermentación, en la que ésta se pudre, siendo benéfica hasta la segunda, cuando se abren las tinajas de vino. Ese es uno de los sentidos que recoge Victoria Vaello (2017: 61), parafraseando a Natale Spineto:

la invocación “Seméleo” no responde al episodio del nacimiento de Dioniso, sino al de su catábasis. Así, explica las Leneas mediante las fases de la producción vinícola, que serían una alegoría de los principales acontecimientos de la biografía de Dioniso. Las labores de podadura de las vides, decantación y apertura del vino nuevo, que tienen lugar en un período próximo a las Leneas, se equipararían respectivamente al desmembramiento de Dioniso y a sus dos nacimientos.

La decantación, el trasvase del vino de un recipiente a otro, correspondería a un primer nacimiento de Dionisos, cuando se lo invoca en las Leneas, mientras que la apertura del vino nuevo las Antesterias estaría ligado a su segundo nacimiento.

En la otra versión del mito, Apolo toma ese *phármakon* y lo coloca junto a los restos de Dionisos en el trípode, es decir, ejecuta un ritual de restitución en el que revive al dios (Burkert, 2014: 205), encima del cual la Pitia responde a las preguntas que le son hechas al Oráculo de Delfos por los consultantes. La sabiduría, la *manía*, es aquí simbolizada por el corazón o el falo de Dionisos —el *phármakon*—, que tiene que arder, hervir, efervescer, en el

fondo del trípode para que Apolo mismo acuda y vaticine el porvenir mediante la *manía* a que la Pitia es expuesta, lo que culmina en *mántica*, en palabra que es enigma.

No sólo el laberinto mental surge a partir del laberinto cretense en el que está el toro de Dionisos, o no de modo directo: hay un estadio en el que el corazón-falo de Dionisos, equivalente a la interioridad apolínea, es resucitado y, de tal forma, Apolo adquiere el conocimiento sobre el delirio, lo cual se empalma con el segundo nacimiento de la deidad del vino. En ese sentido, puede releerse la versión del laberinto del Minotauro: es un edificio de piedra, cuya forma es luego imitada por Loxías en el enigma, pero el dios no sólo aprehende su apariencia sino también el estado delirante en el que pone a quien se adentra en él, esto es la *manía*. La *mántica* apolínea, el oráculo, el enigma viene dado por la *manía* porque está constituido de Dionisos. El laberinto de Apolo coincide en forma y contenido con el de Dionisos, es su transposición a otro plano. Con su arte, el dios de la luz cumple una doble función: por un lado, lo imita, pero por el otro, hace lo que éste no logra o no puede hacer.

Hasta Olimpia, Detienne rastrea la palabra compartida tanto por Dionisos como por Apolo, en el nombre de una fiesta, que es también un término técnico ritual, el cual los une de manera indisociable en torno a la *manía*: "*Thuia*", cuyo sentido implica el brote de la vid, el hervor o efervescencia del vino, la sangre manante del dios, el toro que salta a su propio sacrificio, las danzas orgiásticas de las ménades y el movimiento de las "efervescentes", esas mujeres que *remolinean* y "han enseñado a Apolo el arte adivinatorio: las Mujeres Abejas de otro tiempo", que "se agitan, entran en efervescencia (*thuein*) y dicen entonces sin tapujos la verdad, toda la verdad" (Detienne, 2003: 106-107).

En *Thuia*, *thuein*, es audible un cierto eco de θυμός (*thymós*, *thumós*) y de ἐπιθυμία (*epithumía*, *epithymía*), traducidos respectivamente como "voluntad" o "corazón" y como "apetitos" o "deseos de las entrañas" en el *Fedro*. En la *Ilíada*, Aquiles platica con su *thymós* para consultar qué debe hacer: "Él puede conversar con su *thymós*, o con su «corazón», o con su «vientre», casi como de hombre a hombre... el *thymós* tiende a no ser sentido como parte del yo: aparece de ordinario como una voz interior independiente" (Dodds, 1960: 27).

La palabra insondable, la palabra abstrusa, la palabra ininteligible de la que, sin embargo, proceden toda verdad y toda inteligibilidad, viene de "el Señor de Delfos, el que se hace llamar Loxías, el «torcido», el «oblicuo»" (Detienne, 2001: 10), Apolo en cuanto dios de la profecía, del enigma y la razón, que habita junto a Temis y Gea en el *mégaron* del templo, el que demuestra que el lenguaje nunca es simple, como para perder sin más esa doble naturaleza que tanto en Dionisos como en Loxías actúa, ya para curar, ya para destruir.

El error trágico, la *hamartía*, el exceso de significado de la *manía*, su ininteligibilidad, proviene de la transcripción de una verdad divina, de una sabiduría ilimitada, que pasa al mundo a través de un estrecho lenguaje discursivo, corto y efímero. No se puede acertar si las palabras del enigma traerán el *phármakon* o si, por el contrario, atraerán la ruina y causarán que uno sea el *pharmakós*. En un mundo como el griego, es la palabra sacrificial y farmacológica la que se desdobra a cada instante; no tendría porque no serlo también en el caso del drama y de la dialéctica, con ambas potencias, que Platón trata de contener sin conseguirlo, presentes. Su maestro lo sabía, lo tuvo en mente cuatro décadas, desde el oráculo dado a Querefón en Delfos como respuesta a una pregunta que lo implica por entero.

2.3.4 Cnosos

La pena de Sócrates, programada entre el 14 y el 19 de enero de 399 a. n. e. —esto es, un día después de su condena—, en torno a los días 25 de Posideón y 1 de Gamelión, se difiere un mes: una nave sagrada ha partido de Atenas a Delos, isla donde nacen Artemis y Apolo, en la que se desarrolla un festival, las Delias: “Ésa es la nave, según cuentan los atenienses, en la que zarpó Teseo hacia Creta llevando a los famosos «dos veces siete», y los salvó y se salvó a sí mismo” (Platón, 1988b: 25), expresa Fedón en el texto que lleva su nombre.

Los *dos veces siete* eran los siete muchachos y siete muchachas que se enviaban cada ocho años a Creta, como tributo desde Atenas, para que fueran sacrificados al Minotauro. Según James G. Frazer, podían haber sido introducidos en una imagen de bronce con cabeza de toro, donde serían quemados vivos (2006: XXIV, 3). En el mito, Teseo entra al laberinto y mata, con ayuda del hilo de Ariadna, prefiguración del *logos*, a Asterión. Los griegos recuerdan su emancipación de la isla de Creta y la ofrendan a Apolo, a quien en principio invocaron e hicieron un voto para salvarse; por ende, mientras se celebre la fiesta y mientras no vuelva la embarcación, se prohíben las ejecuciones, por lo que el pensador jonio se queda esperando en su celda a que le llegue el postrer paroxismo:

Así que le hicieron a Apolo la promesa entonces, según se refiere, de que, si se salvaban, cada año llevarían una procesión (*theōría*) a Delos. Y la envían, en efecto, continuamente, año tras año, hasta ahora, en honor al dios. De modo que, en cuanto comienzan la ceremonia, tienen por ley que purificar la ciudad durante todo ese tiempo y no matar a nadie oficialmente hasta que la nave arribe a Delos y de nuevo regrese de allí. Algunas veces, eso se demora mucho tiempo, cuando encuentran vientos que la retienen. El comienzo de la procesión (*theōría*) es cuando el sacerdote de Apolo corona la popa de la nave. Eso ocurrió, casualmente, como digo, la víspera de celebrarse el juicio. Por eso, justamente, fue mucho el

tiempo que estuvo Sócrates en la cárcel, el que hubo entre el juicio y su muerte (Platón, 1988b: 25-26).

A decir verdad, el aplazamiento de la pena, otra vez por cuenta del dios del arco, puede ser interpretada como una acción oblicua, diferida, hostil, de violencia no directa y, por ello, más cruel. Fedón no parece creerlo así y dice en el diálogo que “casualmente” la festividad de Apolo se cruzó entre el juicio y la consumación de la sentencia; incluso, apunta poco antes en el texto, que Sócrates “Tuvo una cierta suerte” (Platón, 1988b: 25) al haberle ocurrido eso, pero en ningún momento enlaza ambos episodios. Sócrates, no obstante, en la *Apología*, explica que cuanto le sucede —la acusación y su proceso, el desenlace que tendrá y ya ve venir— “no es obra del azar” (Platón, 1996: 19), lo que es extensivo a la espera que padece.

Pueden verse los límites de la prisión, unos cien metros al suroeste de las ruinas del ágora, en medio de un descampado cubierto de viejas piedras y antiguos cimientos. La celda y la sala de baño donde Sócrates fue encerrado están en el rincón derecho, según se entra, y es allí donde recibió a sus amigos durante sus últimos días. En esta insignificante pieza de seis por seis pasos sucedieron las escenas descritas por Platón en sus mejores diálogos (Strathern, 2006: 53).

Por esa “casualidad” a que hace referencia Fedón, a lo largo de treinta días el filósofo sufre el efecto de la proximidad del sacrificio que, al menos en la conciencia, vive desde que sabe su destino. El filósofo jónico, que nunca niega servir a Apolo durante su proceso, se compara ante sus discípulos con un pájaro que le cantase al dios, haciendo manifiesto como nunca antes su vínculo con la divinidad: “Y yo mismo pienso que sirvo a Apolo lo mismo que ellos; que como ellos estoy consagrado a este dios; que no he recibido menos que ellos de nuestro común dueño el arte de la adivinación, y que no me siento contrariado al salir de esta vida” (Platón, 1996: 408). Son las palabras del *pharmakós* que es totalmente consciente de la acción tremenda del arco del dios. Heráclito, que también parece estar consagrado a Apolo, lo había escrito: “Nombre del arco: vida. Obra del arco: muerte” (1984: 243). Colli amplía la explicación de este fragmento: “En griego el nombre «arco» tiene el mismo sonido que el nombre «vida»” (2010: 43). Es el arco hecho con la cornamenta del chivo, de factura similar a la de la lira.

En una de esas noches —en que el filósofo va trasponiendo el umbral entre ambos estados de la existencia para, en fecha posterior, hacerlo físicamente—, tiene un sueño en el que el dios de la lira y el arco le pide componer música. “Sócrates atribuía a los ensueños valor profético o premonitorio” (1965: CIX), dice García Bacca. Al despertar, Sócrates

compone unos peanes, himnos en honor a Apolo —¿otras apologías?— y toma de Esopo unas fábulas que pone en verso:

Pero ahora, después de que tuvo lugar el juicio y la fiesta del dios retardó mi muerte, me pareció que era preciso, por si acaso el sueño me ordenaba repetidamente componer esa música popular, no desobedecerlo, sino hacerla. Pues era más seguro no partir antes de haberme purificado componiendo poemas y obedeciendo al sueño/ Así que, en primer lugar, lo hice en honor del dios del que era la fiesta. Pero después del himno al dios, reflexionando que el poeta debía, si es que quería ser poeta, componer mitos (*mýtoi*) y no razonamientos (*lógoi*), y que yo no era diestro en mitología, por esa razón pensé en los mitos que tenía a mano, y me sabía los de Esopo; de éstos hice poesía con los primeros que me topé (Platón, 1988b: 33).

En las notas a la traducción de Carlos García Gual (1998: 32) del *Fedón*, el estudioso apunta que esa música popular (*mousiké*) a que Sócrates remite en el texto, alude también a la poesía, pero no sólo lírica, sino a la épica y a la dramática, a la danza y a la propia música, e indican que para el pensador de Alopeces la filosofía debería contar igualmente con una Musa, como el resto de estas artes, puesto que la filosofía era estimada por él como “la más alta música” (Platón, 1998: 33). Sin embargo, en su reclusión, ya con la cercanía de la muerte, el sabio decide no interpretar el sueño de tal modo y, sin más, ponerse a componer *mýtoi* y no razonamientos. ¿Se pondría también a bailar al hacer poemas y musicalizarlos?

Si el filósofo está trasponiendo el laberinto del Minotauro, mientras aguarda a que terminen las Delias para recibir la muerte, es posible que haya bailado, puesto que el hilo de Ariadna —esa prefiguración del *logos*— que emplea para escapar Teseo en el mito, es asimilado por ella primordialmente bajo la forma de la danza: “Las princesas ya conocían el laberinto, pero ante los ojos de todos: era una explanada para la danza” (Calasso, 2006: 18). Encima del laberinto, la explanada para bailar; debajo, las bifurcaciones sin término en la piedra donde yace Dionisos. La danza es la senda del conocimiento, como después el enigma será junto a la tragedia el camino de la sabiduría.

Y, en la última conversación con sus discípulos, yendo más lejos de lo que jamás había osado ir, Sócrates asegura que “la φρόνησις (*phrónēsis*) puede ser ella misma un (καθαρός) *katharmós*” (*Fedón*, 69c), traducido también como: es posible que “la misma sabiduría sea un rito purificador” (Platón, 1988b: 50); pero, en donde se pierde un matiz en la frase: “el pensamiento (φρόνησις, *phrónēsis*) puede ser él mismo un ritual de purificación (καθαρός, *katharmós*)”, que es el sentido que Calasso (2016, XII) le confiere. Esto quiere decir que entre entendimiento o discernimiento, es decir, entre el pensamiento práctico, que se emplea para vivir, y la *téchnē*, no hay ninguna diferencia clave. Entre razón y arte hay un

logos único, una imagen laberíntica basada en el enigma y en el delirio. Es así porque en el espectáculo, en la representación dramática, en el ritual, hay verdad y hay conocimiento.

Más adelante en su viaje, en su *theōría*, en la isla del nacimiento de Artemis y Apolo, el héroe realiza ese mismo baile en honor del dios: “En Delos, después de haber matado al Minotauro, Teseo ejecuta la danza de la grulla, que contiene cifrado el secreto del laberinto. Y Delos es el primer lugar de Apolo” (Calasso, 2006: 56). El laberinto cretense es quizá el primer viaje de descenso al inframundo, la primera peregrinación al espacio del riesgo y de la posibilidad desde el cual emerge el propio poder, la *theōría* vivida en sí misma, en carne propia, como *mousiké*, *manía* y mántica, como ποιήσις (*póiesis*). Es, en palabras de María Zambrano, el “laberinto infernal de nuestras entrañas” (2001: 151).

Pero la correspondencia entre la *theōría* socrática con la peregrinación de Teseo se puede extender más aún, si se atiende a una anotación de Carlos García (1988: 26), en la que comenta que —para K. Dörter— los catorce jóvenes salvados por el héroe del mito son justamente el número de amigos que acompañan a Sócrates en su postrer plática: “nos parece forzar en exceso la alusión”, reflexiona el traductor del diálogo, aunque hay que distinguir que en el ritual —es decir, en el mundo de las correspondencias simbólicas— nada ocurre “casualmente” ni por azar, ni se basa sólo en la vida cotidiana o en un *telos* utilitario:

Por extrañas que sean estas cosas a la mentalidad de nuestros contemporáneos, hay que tenerlas en cuenta. De no hacerlo así, quienes estudian los vestigios de las civilizaciones antiguas jamás podrán comprender el verdadero sentido y la razón de ser de lo que observan (Guénon, 1995: 159).

Y aquello que precisamente se observa en este texto en el que Sócrates pierde la vida, son minuciosos detalles que vuelven explícito todo aquello que en el resto de los diálogos sólo se insinuaba: no hay tiempo suficiente para más ejemplos, se pasa entonces sin mediación alguna a lo más relevante, lo que hasta ahora no se había dicho en voz alta, pues en juego están los propios preparativos del sabio para su hacer sacrificial, cuyas implicaciones acaban por marcar de tal modo los siguientes siglos de historia de pensamiento en Occidente, que hoy aún se arrastra el yugo por el gesto omitido del sabio aquel crepúsculo del año 399 a.n.e.

2.3.5 *Katharmós*

Se ha querido ver en la composición de los peanes una retractación de lo dicho por el ateniense sobre la apariencia y la *téchnē* y, por extensión, sobre la actividad del *gōēs*, pero en realidad lo que Sócrates hace no es sino proseguir la misma vía que ya había elegido al

considerarse sirviente de Apolo, tratando de interpretar su oráculo y obedeciendo al *daimon*, además de definir la filosofía como *la más alta música*.

Asimismo, su postura al no poner por escrito los *lógoi* que durante toda su vida estuvo componiendo, no deja de implicar un cierto grado de escepticismo con respecto al lenguaje y a las imágenes, algo que permanece en el método dialéctico por obra del enigma y que otros sabios antes que él, como Tales, Jenófanes, Empédocles, Diógenes de Apolonia, Heráclito, Parménides o Zenón de Elea, ya habían visto.

Así pues, no hay contradicción entre lo que Sócrates realiza estando preso y lo que ha expuesto antes sobre el *daimon* y la sabiduría divina, pues en ambos casos vienen del dios, de su *manía*, a la que en el *Fedro* el pensador compara con la de la *sophrosýnē* del hombre, que no es nada a su lado, frente a ella. En todo caso, si la palabra divina alude a la sabiduría de Apolo y a la de Dionisos, y a sus dos formas, como *phármakon* lenitivo o deletéreo; lo que efectúa el filósofo jónico al componer peanes —quien ha entrado en estado de *manía* durante cuarenta años, o acaso más— es un tipo de *katharmós*, de catarsis, de purificación.

La *manía*, como se recordará de acuerdo a Detienne, es un estado excesivo, intermedio entre la enfermedad y la impureza, por lo que si Sócrates está trasponiendo al menos en su mente el umbral de la existencia, debe efectuar una purificación para cuando cruce a la otra orilla. No obstante, García Gual (1988: 32) señala que el verbo usado por el pensador de Alopece en el *Fedón* para referirse a su propia purificación mediante la música, es “*aphosiosasthai*, que traduzco por «purificar», significa, más propiamente, «cumplir una obligación piadosa o un precepto religioso», frente a la purificación como eliminación de una mancha o un pecado, que queda expresada por *kátharsis* y derivados”. Aun así, Sócrates también indica en el diálogo que *el pensamiento puede ser él mismo un katharmós*.

Tal puede ser el sentido de esos poemas a Apolo, lo cual es sugerido por el hecho de que la palabra *theōría*, “peregrinación” en el texto platónico, también signifique “viaje” y “contemplación” (García, 1988: 26). Por relación analógica, el tiempo de la espera de Sócrates puede verse como la inserción de un episodio preciso del calendario cultural ateniense, en concreto las Delias, que aluden a la expedición cretense de Teseo; así, instigado por el dios que detiene la nave en Delos, el tiempo mítico regresa, se hace contemporáneo de Sócrates y lo sitúa —como si fuera Teseo— en el descenso al laberinto, que es también símbolo del descenso al inframundo, de la catábasis de Dionisos.

. . .

En un pasaje del libro VI de la *Eneida*, en el que el héroe se encuentra frente a las puertas de la gruta de la Sibila de Cumas, René Guénon refiere cómo en su frontispicio está grabada la imagen del laberinto de Cnosos (1995: XXIX). Detrás del laberinto, se localiza la caverna, el antro, la cueva, en que vive ese ser mitad toro, mitad hombre, que es también el hijo de Dionisos o Dionisos mismo, el primer Dionisos minoico: Zagreo, el descuartizado; mas el antro es igualmente el punto central del mundo desde el que vaticina la Sibila de Cumas, tal como en Delfos, adentro de la tierra, en las entrañas, en los íferos.

No me extenderé sobre la cueva en su simbolismo ctónico, como sitio de nacimiento y de muerte, como puerta de Cáncer y de Capricornio semejante a la de *La gruta de las ninfas* de Porfirio ya expuesta por Platón en *República X*, por la que suben y bajan los hombres y los dioses; pero, si detrás del laberinto se halla una excavación en la piedra, una caverna que habita Dionisos, siendo este dios el poseedor del conocimiento como *manía*, al cual mata Teseo, un emisario de Apolo, se hace evidente entonces que el antro es el sitio del conocimiento por antonomasia, puesto que desde ahí predice el porvenir la Sibila, y se trata precisamente de aquél espacio al que va a dirigirse Sócrates, al que de hecho ya está dirigiéndose en su calabozo durante la espera. O tal es el simbolismo que se le puede asignar a su *theōría*, a su peregrinar. El laberinto

servía efectivamente como medio de acceso a ciertos santuarios, podía ser dispuesto de tal manera que los ritos correspondientes se celebraran en ese trayecto mismo. Por otra parte, implica asimismo la idea de «viaje», en el aspecto en que esa idea se asimila a las propias pruebas... Otro simbolismo equivalente es el de la «peregrinación»... En efecto, es evidente que, si la caverna es el lugar en que tiene lugar la iniciación, el laberinto, ámbito de las pruebas previas, no puede ser sino el camino que conduce a ella, a la vez que el obstáculo que veda el acercamiento a los profanos «no cualificados». Recordemos, por otra parte, que en Cumas el laberinto estaba grabado en las puertas, como si de alguna manera, dicho grabado sustituyera al propio laberinto. Podría decirse que Eneas, mientras se detiene a la entrada para contemplarla, recorre en efecto el laberinto, mental ya que no corporalmente (Guénon, 1995: 160).

Sócrates se está preparando para acceder al sitio sagrado, el laberinto es su última iniciación —o tal vez su primera peregrinación iniciática—, en que los rituales de purificación van realizándose. Poco antes de beber la cicuta, cuando Critón llama al joven funcionario público de los Once, Fedón observa que “sin ningún estremecimiento y sin inmutarse en su color ni en su cara, sino que, mirando de reojo, con su mirada taurina” (Platón, 1988b: 140), el filósofo jónico recibe la copa con el veneno. Lo que llama aquí la atención es el hecho de que un instante previo a la ingesta del *phármakon*, se describan los ojos de Sócrates como los de

un toro, su mirada como taurina, como si entre su figura y la de Dionisos se verificara una especie de sustitución.

Hay que recordar que al hablar de la posesión en *Bacantes* de Eurípides, el creador del vino se enmascara y se presenta como sacerdote de Dionisos, actuando, haciendo de intérprete que, al ser cuestionado por Penteo sobre cómo llegó a estar cerca de la deidad, responde que durante el arrebató aquél lo veía y, a su vez, él veía al dios, lo que implica que se fundieron en uno solo, sin que hubiera diferencia entre ambos, lo cual, en un segundo momento, equivaldrá a la iniciación misma: *me inició en sus misterios*, añade el actor/sacerdote, el comediante obscuro. ¿Se trata de las *teletai* órficas del *Fedón*? Se lee ahí:

hay muchas señales para creer que los que han establecido las (*teletai*) purificaciones no eran personajes despreciables, sino grandes genios, que desde los primeros tiempos han querido hacernos comprender por medio de estos enigmas, que el que vaya al Hades sin estar iniciado y purificado (en las *teletai*), será precipitado en el fango; y que el que llegue allí después de haber cumplido con las expiaciones (*teletai*), será recibido entre los dioses: porque, como dicen los que presiden (las *teletai*) los misterios: *muchos llevan el tirso pero son pocos los (βάκχοι) inspirados por Baco*; y estos, en mi opinión, no son otros que los que han filosofado bien (Platón, 1996: 395-396).

La iniciación en las *teletai*, en los misterios, deja entrever que los verdaderos filósofos, aquellos que se han estado preparando para morir con dignidad, no son sino quienes están inspirados por Baco, por Dionisos, en su sabiduría enigmática. Por ello, más allá de pensar que sean despreciables quienes fundaron las *teletai*, debe tratarse de *genios*, pues de manera simbólica o cifrada exponen un conocimiento al que todos, como portadores del tirso, aspiran, pero al que no muchos llegan: del centro de la tierra, de los íferos, del antro, una vez se atraviesa el laberinto y se atestigua el sacrificio del toro o del macho cabrío —donde tiene su origen etimológico la palabra τραγωιδία, “tragedia”—, emana el conocimiento, la sabiduría divina que Apolo convierte en enigma, en palabra, en *theōría*.

De la tragedia también, como de una gruta dionisiaca en la que el dios muere incontables ocasiones, enmascarado, con otras personalidades, siendo otro siempre, emerge el conocimiento como palabra, como ilusión de Dionisos y de Apolo a un tiempo. Es propicio señalar en esa dirección porque “En el contexto ritual órfico también se llama cabrito y cabra al iniciado, probablemente para indicar su identificación con el dios, como atestiguan algunas laminillas órficas” (2017: 35), indica Victoria Vaello, quien añade que al huir de Tifón el propio Dionisos se volvió macho cabrío. En su último momento en el mundo, el sabio de Alopece se identifica con Baco-Dionisos, ya no como macho cabrío, sino como toro.

Es decir que Sócrates, al borde de la muerte, está siendo iniciado en los misterios, atravesando el laberinto mental que le viene dado como imagen por el dios —de manera similar a Eneas—. En el sueño que tiene en su celda, por tanto, se apunta al momento de la purificación, del *katharmós*, paso previo al sacrificio, a la ingestión de Dionisos, no bajo la forma del vino, pero sí del *pharmakón*, presente en el trance judicial del filósofo como veneno: la cicuta, operando una especie de inversión analógica que se torna literal, por la que el néctar de la vid es intercambiado por ese líquido no lenitivo sino deletéreo, convirtiendo al sabio en el *pharmakós*, al intérprete de lo δαίμόνιε (*daimónion*) en la ofrenda, al sacerdote de Apolo en actor —sacrificado y sacrificante—, lo cual ciertamente es irónico.

. . .

Pero estábamos en que hay mal tiempo en el océano y el barco no vuelve de Delos, tardando más de lo esperado, dejando el sacrificio del filósofo bailando a mitad de las dos fiestas dionisiacas: entre el instante en que el dios descuartizado aparece pero vuelve de inmediato al inframundo, y cuando emerge al fin y se revela como divinidad benéfica, con el nuevo vino, en su segundo nacimiento.

La ejecución va a dar hasta el final de Gamelión y el inicio de AntesteriÓN, también en la frontera entre dos meses del calendario ático, probablemente entre los días 26 y 2. Las Leneas se realizaban 12 y 19 ó 12 y 21 de GameliÓN; las Antesterias, 11, 12 y 13 de AntesteriÓN. La muerte del pensador podría haber ocurrido unos cuantos días después de las Leneas, a final de GameliÓN; o más de nueve días antes de las Antesterias, a inicios de AntesteriÓN. Ambas opciones son factibles.

En su tesis doctoral *Epigrafía dionisiaca en época clásica*, Victoria Vaello Rodríguez analiza algunas inscripciones en que se menciona el sacrificio cruento dedicado a Dionisos; en particular, una inscripción del calendario cultural del demos ático de Erquias, datado hacia la primera mitad del siglo IV a.n.e., confirma la posibilidad de vincular el día del sacrificio de Sócrates a las Antesterias. Dice el epígrafe, que la investigadora numera como [T 36]: “El dos de AntesteriÓN, a Dioniso, en Erquias, un cabrito aún sin cuernos: 5 dracmas”. Otra epígrafe, de “un calendario de cultos encontrado en la Acrópolis... [el] más antiguo conservado, fechado hacia 480 o 460 a. C”, remite a las Leneas: “[T 7] Al fi[nal del m]es de GameliÓN, a Dioniso un cabrito escogido, [... a Sémel]e una mesa” (Vaello, 2017: 58). Lo principal, sin embargo, sería saber si la muerte del filósofo jónico ocurre en un día del primer mes o del siguiente, pues ello indicaría que su sacrificio corresponde a la esfera de una u otra fiesta.

Lo cierto es que su tránsito al otro mundo, elaborado por Apolo en el laberinto del Minotauro y en el *omphalós* de Creta, de cualquier modo, entre una primera y una segunda fermentación del *phármakon*, cuando el propio dios vuelve a la vida, le pertenece a Dionisos.

2.3.6 Delias

Por si no fuera manifiesta la relación de Sócrates con estas fechas del calendario agrícola que van de Apolo a Dionisos y de Dionisos a Apolo, otra característica se hace evidente por el término τραγωιδία, “tragedia”: tanto las Leneas como las Antesterias son fiestas rituales de carácter espectacular, si no es que dramático, en estricto sentido, un dominio en el que ambas deidades comunican y vuelven a coincidir.

En la primera festividad, mientras se celebró, hubo certámenes de tragedia y comedia (Vaello, 2017), en especial de sátira, mientras que en la segunda “se siguió escenificando la mascarada más primitiva, combinación de improvisación y parodia” (Burkert, 2014: 353). Las Antesterias son un festival del vino, del devenir del *phármakon*, en que se subvierte el orden de los acontecimientos de la vida profana, se ponen al revés —como en la comedia— y se exhiben, dando como resultado su parodia:

son unas fiestas de inversión de lo establecido: socialmente, porque mujeres, esclavos y niños, que habitualmente estaban apartados de la vida pública, se convertían en protagonistas de la fiesta, y por otro lado porque los muertos transgredían el límite con el Más Allá y volvían, por un día, al mundo de los vivos (Vaello, 2017: 33).

El primer día de la celebración, llamado Πιθοίγια (Pitegia), literalmente “apertura de las tinajas”, se abrían las ánforas, grandes vasijas de barro con el vino nuevo que, al día siguiente, se repartía entre las mujeres, los esclavos, los campesinos, los extranjeros y los ciudadanos en jarrones de dos litros y medio, mientras que a niños de entre tres y cuatro años también se les servía, pero en menor cantidad.

En la segunda jornada, Χόεξ (Coés), “jarras”, se cerraban todos los templos y, según Burkert, no había sacrificios a ningún dios, excepto “al Hermes ctónico” (2014: 367), deidad de los umbrales y de los viajeros, inclusive de los comerciantes porque tienen que viajar y cruzar límites y fronteras de ciudades y países para ejercer su oficio. Este Hermes es el que va por Dionisos al inframundo y lo trae de regreso, se podría decir, metafóricamente, que es también quien hace atravesar el umbral a los muertos, como Sócrates en este caso.

Asimismo, en las Coés se conmemora la huida de Orestes tras asesinar a su madre y pedir hospitalidad, la cual se le brinda al ser un extranjero, aunque al tratarse también de un

criminal se lo deja bebiendo solo en una mesa aislada, razón por la que ese día todos deben beber apartados entre sí, en silencio, algunos portando máscaras incluso, puesto que la ingestión del vino supone el descuartizamiento de Dionisos y la ingestión que de él hicieron los Titanes en el mito cretense en el que lo llaman Zagreo. El vino y la comida son sacrificios al dios, que regresa enmascarado: “personas disfrazadas con máscaras amenazadoras penetraban en la ciudad y las casas... recorrían las calles de la ciudad subidos en los carros y perseguían con burlas obscenas a los que se cruzaban en su camino” (Burkert, 2014: 352). Era el día en que los vivos entraban en contacto con los muertos, los muertos volvían a convivir y a festejar, y no se sabía a ciencia cierta quién era quién.

El tercer día, Χύτροι (Chytroi), “ollas”, se abría el templo de Dionisos de los Pantanos y la jarra en que uno había bebido iba a depositarse junto a la estatua del dios, como ofrenda, lo que implicaba un ritual de restitución simbólica: “en el mito siempre se vuelven a reunir los restos de la víctima despezada, se inhuman y se les infunde nueva vida” (Burkert, 2014: 356). Dionisos volvía del más allá y se unía en una boda sagrada indecible con una mujer elegida. En un “vaso de las Leneas”, como los llamó August Frickenhaus, aparece una columna con una máscara situada en la parte alta, “a veces son dos máscaras que, como Jano, miran en dos direcciones distintas. La columna está cubierta con un vestido, burda imitación de un cuerpo, pero sin brazos ni piernas” (Burkert, 2014: 361). El dios comienza a volver a la vida.

Además del vino, lo que resalta aquí es la multiplicación de las máscaras de Dionisos, que de ser dos, una deletérea y otra lenitiva, pasan a convertirse en un cardumen, un remolino de máscaras dando vueltas por las calles de Atenas, tal como aparece el dios sobre el escenario en la τραγωιδία, con innumerables máscaras puestas, lo que en algo acerca las Antesterias a las Dionisias o a las Leneas, si bien a diferencia de la parodia e inversión del orden de las Coés, en estos dos últimos festejos —Dionisias y Leneas—

el elemento central es un Dionisos de la escena, es decir que se daba gran importancia a la figura del dios en su función teatral, o al teatro en cuanto a la celebración del dios. Se trataba, como se ha indicado antes, de un teatro esencialmente satírico en las Leneas, que ironizaba alrededor de los personajes de la escena política ateniense (Arcella, 2013: 115).

¿Puede ser la de Sócrates una sátira irónica, una farsa política que se lleva a escena o una mascarada como la de Coés? En cualquier caso, ¿es una tragedia o una comedia? Según se la vea. Para los hombres, la sabiduría trágica no tiene nada de cómico: Penteo, el blasfemo, despedazado por su propia madre, Agave, poseída por el dios despedazado, es la prueba.

Desde otro punto de vista, irónico, si se entiende por ironía el desplazamiento de la perspectiva desde lo mínimo hasta la infinitud y lo absoluto, quizá Sócrates pueda aparecer envuelto en el ridículo y, sus vicios, reales o fabricados, como los de Penteo vestido de mujer y delirando en *Bacantes*, ser exhibidos y mover a risa: “Al fin y al cabo, visto desde el Olimpo, los hombres ya son unos muertos, porque llevan consigo la muerte” (Calasso, 2006: 196).

Mas Sócrates, pese a su condición ambigua, no es impío ni sacrílego, como el nieto de Cadmo, aunque entre más se defiende así lo parezca a sus conciudadanos, al afirmar que actúa por voluntad de un dios, como si tuviera una especie de relación de privilegio con Apolo, a la que no puede acceder el resto de atenienses, como si su naturaleza fuese por ello superior a la del sabio, como si tuviera un ángel con él que le acompañara desde niño, su voz demoníaca, su δαιμόνιε, su *daimónion*, Ya Aristófanes había hecho su caricatura en *Las nubes*: “quisquilloso que socava las normas morales convencionales y prefiere dioses extravagantes, como el Caos, las Nubes y la Lengua, a los del panteón olímpico” (Waterfield, 2011: 44). Sin embargo, esos dioses parecen estar más cerca de los poetas románticos que de los griegos, quienes, efectivamente, adoran al Caos. Igualmente, en *Las aves* y *Las ranas*, Aristófanes hace aparecer un Sócrates “corruptor de la juventud, una especie de líder de culto o nigromante hipnotizador” (Waterfield, 2011: 44). Sócrates es capturado por la apariencia, no puede contra la imagen que el *gōēs* deja alojada en la mente de sus contemporáneos, pese a la condena que hace Platón de las apariencias y de los fantasmas.

La palabra se desdobra y, aunque se trate de un vodevil con un equívoco de fondo, con un error inexorable, con una insuficiencia marcada *ab initio*, no por ello el resultado deja de ser la muerte para el que es declarado *el más sabio*, el más perfecto, el que está fuera de la comunidad, que ha caído no por no ver el enigma, mas queda como si hubiera sido burlado por las palabras, enmascarado a la fuerza, despedazado por la opinión, aunque haya entendido el sentido de cuanto se le planteaba.

2.3.7 *Eudaimonía*

El origen de ese equívoco puede rastrearse en otro de los sentidos de la posesión divina, la visita del δαιμων, que Aristóteles llama en *Ética a Eudemo* la εὐδαιμονία (*eudaimonía*), término traducido como “felicidad”.

Quien, como Sócrates, está continuamente poseído por la presencia de lo divino, experimenta no sólo arrebatos y éxtasis, vértigo, asombro, tal vez horror. Según el filósofo de Estagira, la posesión también es fuente de plenitud. Por su origen, ésta sería de cinco modos

distintos: el primero, una felicidad innata o por naturaleza; el segundo, una felicidad por estudio o aprendizaje; el tercero, una felicidad por ejercicio o hábito; y el cuarto y el quinto modos de felicidad, juntos por su súbito género, explicitados en una frase de Aristóteles:

por la inspiración de algún ser demoníaco (*epíphnoia daimoníou*), a manera de «transportados» (*hóspēr enthousiázontes*), como es el caso de las personas poseídas de ninfas o de dioses, o por obra de la fortuna (mucha gente, en efecto, identifica la felicidad con la buena suerte) (1985: 414).

En este pasaje parece que se halla de forma explícita un rasgo que pertenece a la esfera de la epifanía entre los griegos: aun cuando se presente la fortuna, la ninfa o el dios, esto se debe en primera instancia a la “inspiración de un *daimon*” (*epíphnoia daimoníou*); y esa inspiración funge “como un transporte/ (como un entusiasmo)” o “transporta/ entusiasmo” (*hóspēr enthousiázontes*), como en el caso de quienes están poseídos por ninfas o dioses. Es decir que la felicidad que no se pone de forma natural o innata, que no es causada por estudio ni por hábito, posee un carácter de incursión externa, de algo que viene de improviso y no puede atajarse, interrumpiendo el flujo cotidiano de la percepción y del pensamiento.

Acerca de la fortuna, no hay una clara explicación para tal tipo de felicidad en la *Ética a Eudemo*, pero parece que se trataría de la buena suerte, de una casual distribución de las cosas que resulta propicia a los intereses o deseos de la persona, con lo que la alegría llega de golpe. Mas sobre el cuarto tipo de felicidad, la más fiel *eudaimonía* de esta clasificación, hay que decir que se vincula —como se ha expresado— con la mordedura de serpiente de los discursos de Sócrates, con lo que suscita en los otros y en sí mismo en los *Diálogos*; en especial en el *Fedro*, donde el filósofo dice estar poseído, con la excepción de que aquí Aristóteles apela no sólo a los dioses como agentes de la posesión sino también a las ninfas.

Explica Calasso que, de hecho, los diversos delirios hieráticos conforman una cadena en la que, con el verbo griego *lambánō*, se crean otros eslabones, uniendo este *rémata* al “nombre de la potencia que preside un determinado tipo de posesión. Así, encontramos el término más vago y más vasto, *theólēptos*, que designa la posesión divina en general y que incluso Juliano el Apóstata usaba para definir a Homero” (2004: 24). El escritor italiano expresa que, además de convertirse en *nymphólēptos*, los griegos distinguían claramente que se podía ser *mousólēptos*, *daimoniólēptos*, *phoibólēptos* o *dēmetriólēptos*, por nombrar algunos tipos, si bien *kátochos* era el término más usado para quien se hallaba poseído: “nos encontramos frente a una ramificación de la terminología que se funda en un conocimiento del fenómeno mucho más articulado y lúcido que el nuestro” (Calasso, 2004: 24).

En este cuarto tipo de *eudaimonía*, la frase adjetiva *hóspēr enthousiázontes* destaca de inmediato y, claro está, junto a la expresión *epípnoia daimoníou*, forma parte de un vocabulario técnico ritual, misterioso, que apunta a la posesión, y que está también presente en el *Fedro*, traducido ahí como “una especie de transporte divino” o bien como “arrebato” (Platón, 1988b: 331): “Fedro, ¿no tienes la impresión, como yo mismo la tengo, de que he experimentado *una especie de transporte divino*... parece divino este lugar, de modo que si en el curso de mi exposición voy siendo *arrebato* por las musas no te maravilles”. En la cita, al hablar de una eventual posesión de las musas, como los poetas épicos que iban a dar inicio a sus rapsodias, Sócrates pone en alerta a Fedro de que en cualquier instante podría quedar por *epípnoia daimoníou hóspēr enthousiázontes* como *mousólēptos*.

En el *Banquete*, Eros, ese “gran daimon”, como lo llama Diótima de Mantinea, es alabado igualmente por Aristófanes durante su intervención, quien apela a la felicidad al hablar de él: “es el más filántropo de los dioses, al ser auxiliar de los hombres y médicos de enfermedades tales que, una vez curadas, habría la mayor (ευδαιμονία) felicidad para el género humano” (Platón, 1998: 221-222).

Sin entrar aquí a discutir tal vastedad terminológica, mas teniendo en mente los ejemplos de este extenso horizonte del fenómeno epifánico en el mundo griego, proseguiré con la exposición. “La eudaimonía es literalmente la posesión del buen daimon, del buen destino” (Builes, Bedoya y Lenis, 2011: 363), donde el prefijo “eu” implica “bien” o “bondad”, *daimon* es ese mensajero divino, ese intermediario con las divinidades, y la partícula “ía” es sufijo de cualidad, lo que podría denotar que siempre que hay inspiración está presente un *agathodaemon*. Esta figura griega, a la que en principio correspondía un lugar sagrado, es decir, que era como el guardián o un alma que moraba en un determinado sitio, el *genius loci* latino, será llamada *aggelo* en el cristianismo y tomada más tarde como el ángel de la guarda. Dicho sustantivo, *onómata*, ya es conocido en Grecia pero se aplica exclusivamente a Hermes e Iris, ambos emisarios de los dioses, ambos dioses ellos mismos.

En *Ética eudemia*, Aristóteles liga la felicidad a la *epípnoia daimoníou*, “inspiración *daimónica*”, porque cada incursión divina o arrebato entusiástico implica un cambio en la mente, una metamorfosis y, como se ha visto con anterioridad en Giorgio Colli, esa *manía*, esa posesión, ese delirio, constituye la fuente misma de donde, para los griegos, brota la sabiduría: “cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento. Por supuesto, no de un conocimiento que queda disponible como un algoritmo. Sino un conocimiento que es un *páthos*, como Aristóteles definió a la experiencia misteriosa” (Calasso, 2004: 30-31). Bien

mirado desde esta perspectiva, en el punto en que se cae en la cuenta de que los discursos de Sócrates o Sócrates mismo están en buena medida inspirados por un *daimon*, acaso pudiera asomar una eventual exégesis del oráculo de Delfos, en relación a la sabiduría del filósofo, que no sólo se adjudique a su presunta ironía o a su *docta ignorantia*.

Así que a este personaje, que camina descalzo por el ágora y el mercado sin una moneda, al que riñe su esposa Jantipa por no contribuir a la manutención del hogar, que pasa las horas interrogando a discípulos, conciudadanos y extranjeros, que no cobra por sus lecciones a las que ni siquiera considera tales, que descrea de la democracia como el gobierno de los menos capaces pero que aun así no pone en tela de juicio sus leyes y va a la guerra por la *polis*, que no escribe lo que platica con sus amigos en el taller de un zapatero de espacio un poco más reducido que el de la celda donde se extinguirá su vida sin poder hacer una libación a los dioses puesto que le han dado la cicuta apenas necesaria para morir y que por tanto encargará con sus últimas palabras un gallo al dios Asclepio, hijo de Apolo; a este *kátochos*, decía, los hombres lo miran con desconfianza, como algo digno de admiración, pero no por ello menos extraño, lo cual parece importunarlos desde siempre.

2.3.8 Sykophántes

Lo que no será extraño es que los acusadores utilicen argumentos semejantes a los que Aristófanes emplea en su comedia, con lo que aunado a la animadversión y envidia que buena parte de los habitantes profesa a su figura, Sócrates acabará por entrar de lleno en la trama política ateniense, aun sin que ésta le interese (Calasso, 2006: 232-233):

El pueblo de los delatores invadió la plaza y el mercado, ya no como cuerpo oculto de la policía, sino como colectivo libre de ciudadanos que desean la utilidad pública. Y asimismo Atenas descubrió en ese preciso instante la excelencia del individuo, y el ardiente resentimiento contra ella. Ninguno de los grandes del siglo V pudo vivir en Atenas sin temer constantemente la posibilidad de ser expulsado de la ciudad y de ser condenado a muerte. Ostracismo y sicofantes formaban la tenaza que apretaba la sociedad.

La notoriedad de Sócrates aumentará a tal grado en los asuntos de la *polis* que se volverá él mismo tema público. La obra teatral montada por Ánito, Méleto y Licón llevará desde siempre las de ganar, al contar como fondo con esa escenografía de *Las nubes* que el dramaturgo ha dejado puesta y que, como una representación que subyaciera a otra representación, que en realidad es la misma, ejerce un fuerte influjo en el desenlace del pensador ateniense, con el ostracismo que se le ofrece en primera instancia y la muerte a que finalmente es condenado:

Si la obra pretendía ser una farsa, acabó siendo malinterpretada como sátira —una sátira contra el propio Sócrates, y no contra un intelectual formado por un conjunto de caracteres—. Existía, por lo tanto, la creencia general de que Sócrates era un corruptor irreligioso de la juventud —exactamente igual que en la acusación— (Waterfield, 2011: 44).

Sócrates puede entonces ser un payaso, un bufón, un comediante, pero uno sagrado, conducido a la *orquestra* del teatro, al tribunal, a la cárcel, al laberinto, al círculo sacrificial. No logra resolver el enigma de Méleto porque le parece una contradicción absurda, sin sentido, a la que busca contestar basándose en argumentos, analizando su contenido y discutiendo sus axiomas e implicaciones con la audiencia, cuando, no obstante, como sabio, no habría debido negarse a entrar en el juego y resolverlo sin más, porque su negativa equivale a la precipitación de sí mismo, a abdicar como *el más sabio*, a hundirse, tal como en el caso de Homero: “¡En ruina vas a caer. Has hecho tu error. Tremenda será tu suerte. Pero has de lograr la gloria. En el cielo está fijada!” (Eurípides, 1978: 489), le dice Dionisos a un Penteo embriagado —*enthousiázontes, kátuchos, theólēptos*— que ya no es capaz de oírlo.

Estas palabras del dios con máscara de sacerdote —que adquiere la forma de un fiel para interpretarse a sí mismo sobre el escenario— parecen, como en una fórmula, cifrar la sabiduría de la tragedia ática. Parfraseándolas, desdoblándolas, dirían: te advendrá la *átē* como *manía* o delirio por tu *hýbris*, tu exceso y desmesura, ésa es tu *hamartía*, tu error trágico —léase: no poder soportar la pura inmediatez, la pura intensidad de la presencia de lo divino al ser un simple hombre mortal—, con lo que temblarás y te llegará lo tremendo que, como puede destruirte puede salvarte o, más bien, al abatirte te curará, mas aunque te arruine por estar pleno de dios por eso mismo te dará gloria y fama y felicidad, exaltándote.

Sobre esa condición paradójica, terrible y fascinante, del que es arrastrado al centro de la palestra, Calasso (2006: 91) escribe: “esa invasión de lo invisible acarreaba, frecuentemente, la ruina: tanto que, con el tiempo, *átē* pasó a significar «ruina». Pero sabían también, y Sófocles lo dijo, que «nada grandioso se aproxima a la vida mortal sin la *átē*». La cita dentro del pasaje de Calasso pertenece a *Antígona* y dice: “οὐδὲν ἔρπει/ θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ’ ἐκτὸς ἄτας” (613-614), “nada extraordinario llega a la vida de los mortales separado de la desgracia” (Sófocles, 2006: 160), donde al sentido de extraordinario o exaltación divina se yuxtapone el de ruina o desgracia, la *átē*. Lo que viene a configurar lo trágico en sí, pues la comedia, aun con los mismos elementos, los adecúa de otro modo.

En relación a lo bufo, a lo fársico, a lo satírico, en el círculo que forman los acusadores del tribunal de Atenas, el error no es haber nacido, como revela la sabiduría de Sileno, sino

estar iniciado y no poder transmitirle ese conocimiento a los otros, ser feliz, *enthousiázontes* y, en cambio, generar celos, curiosidad, desdén, inclusive pasando por impío, blasfemo, sacrílego, al afirmar que uno posee y es poseído por un “agathós daimon, el Buen Numen” (Olmos, 2004: 117) que lo cuida y que le indica que no decir. Pues si tu *aggelo*, tu *daimon*, tu *médium* de dioses, te es tan favorable, ¿cómo es posible que permitiera que te acusaran de impiedad y de pervertir a la juventud?, ¿cómo no te advirtió para que no acudieras aquí, hoy, ante los dicastas, a este juicio, si van a condenarte?, parecen decirle a Sócrates.

Con todo, Heráclito ya afirmaba que *lo in-esperado es inencontrable e inasequible*: “Que la felicidad sea pródomo de la desventura, que «ingénito» esté en la felicidad el poder de atraer la desventura, fundamentalmente bajo la forma de resentimiento (*phthónos*) por parte de hombres y dioses, es una visión que permanece, en los griegos” (Calasso, 2006: 237-238). El humor de la mascarada, de la comedia y la farsa, poner las cosas al revés para verlas como deberían mostrarse, es un momento de tregua, de alivio, ante la visión terrible de lo absoluto, es el instante en que se deja de contener el aliento y estalla la carcajada. La risa es el otro polo del sacrificio, pero no está tan lejos de él como le gustaría al hombre.

Tragedia y comedia son las dos máscaras que lleva Dionisos en Naxos, como *Lisios* o *Katharsios* y como *Baqueios*, las puertas de Cáncer y de Capricornio por las que afluyen los hombres y los dioses, de la vida y la muerte, unidas en el dios Jano de los latinos. Tragedia y comedia implican la asunción del error del lenguaje, de un mundo divino que se pretende cifrar por medio de apariencias, como las palabras y las imágenes, algo que Platón quiere denunciar pero que le rebasa, por lo que lejos de lograr su tentativa de purificar el *phármakon*, de purgarlo del veneno, del exceso que porta, sólo reifica unas palabras en lugar de otras, una terminología en vez de otra, unas apariencias por otras. Platón continúa la comedia y el equívoco contra el que Nietzsche escribirá. Sin embargo, él también escribe.

La tragedia y la comedia comparten el error de asumir que, en un mundo infinito, la palabra no es finita y que con ella puede accederse a un conocimiento estable y verdadero; pero en la primera, en la tragedia, el hombre, incapaz de verse a sí mismo actuando su papel, desde afuera, siendo otro, yerra sobre la naturaleza de las cosas: del mundo, del mito y de sí, por lo que ese error le resulta mortal; en la segunda, en la comedia, en un dominio seglar, laico, mundano, que ya empieza a perder la comunicación directa con lo divino, donde hay un *phármakon* dulcificado, ya lenitivo y benéfico, el hombre, situándose ante lo infinito, puede reír de su error, cuyas secuelas son inocuas —al menos de momento, en tanto no advenga la muerte—, al verse a sí mismo sobre el escenario y advertir su insensatez, lo

desmedido de sus aspiraciones que, por eso, se truecan en vicios, en comparación con lo pequeño que se es, en un *cosmos* inmenso.

La perspectiva alterna entre lo más grande y lo más insignificante que, sin embargo, mantiene su sentido: en esto consiste la ironía, pues para que algo signifique y despliegue su verdad, el signo, en este caso el del *pharmakós* —que por un segundo encarna lo absoluto— debe ser aniquilado. Y aunque la comedia se presente de inicio como algo inofensivo, detrás suyo el equívoco prosigue, pero no son ya solamente los dioses quienes operan sino los hombres que, dispuestos en columnas, se venden entre sí unos a otros por unas monedas.

La utilidad pública podía reclamar sus víctimas con la misma orgullosa perentoriedad con que había solido exigir las el dios. Y si el dios se servía de adivinos o de la Pitia, que hablaban en hexámetros o con imágenes oscuras, la *pólis* se contentaba con un aparato menos solemne. Le bastaba la opinión, aquella voz pública, móvil y asesina, que cada día serpenteaba por el *agorá* (Calasso, 2006: 232).

Examinada la vida de Sócrates desde lo humano, ésta tiene los aires de ser la de un excéntrico que no siguiera sino su propio sentido del bien y del conocimiento y que, por tanto, decidiera por la fuerza de sus propias convicciones, sin intervención externa, morir al ser acusado de cargos que le vendrían por mantenerse en los márgenes de la comunidad. Con todo, el filósofo aún se sabe deudor de un conocimiento que —aunque ya empieza a declinar, algo a lo que él mismo parece que colabora— sigue orientando sus pasos. Por eso puede ser llamado justo, en medio de las distintas líneas de fuga que atraviesan la Atenas del siglo V, una de las cuales viene de Esparta y es precisamente la de una sociedad que de pronto se desliga de la geometría del cielo y, dejando a sus dioses de lado, opta por regirse a sí misma sin otro apoyo que su *sophrosýnē* y su *phrónēsis*, por su propia política.

Por eso pregunta a los jueces: “¿Creéis que hubiera yo vivido tantos años si me hubiera mezclado en los negocios de la república y, como hombre de bien, hubiera combatido toda clase de intereses bastardos para dedicarme a defender la justicia? Esperanza vana, atenienses” (Platón, 1996: 12), les señala, ya que si se hubiera metido en cuestiones de la *polis* no habría durado vivo hasta los 70 años. Además, no hacía falta que la defendiera, para eso había un ejército de *συκοφάντες* (*sykophántes*) dispuestos a interceder por ella o contra ella, de acuerdo al precio que se fijara: “se llamaba así en Atenas a los denunciadores de profesión, que intimidaban a las gentes de bien con la amenaza de falsas acusaciones, amenaza conjurable y cotizable en dinero” (García, 1965: CIX).

Resulta comprensible entonces que, para quien no le conozca en el trato diario, es decir, para casi todos los habitantes de la ciudad, el filósofo jónico aparezca como un impío, cuando en realidad se trata de uno de los hombres más devotos de Atenas, que obedece al dios y que, no obstante, pasa por un estafalario al que sólo los jóvenes comprenden, tal y como estaban, aún no contaminados del todo con el ánimo y las costumbres generales de la *polis*. Que después dos de esos jóvenes, Alcibíades y Critias, hicieran lo contrario a lo que Sócrates propugnaba, es tanto como querer juzgar a Parménides o a Anaxágoras por las acciones del propio sabio del demos de Alopece.

2.4 Spondai

2.4.1 *Phourá*

En el retrato que de él ha dejado Platón, el pensador ateniense no hace más que preocuparse por la verdad, una verdad que —como se ha tratado de establecer— no excluye ni a la razón ni a la *manía* y que, por ende, presenta un carácter provisorio, al proceder del fondo insondable de lo divino y operar no más que simbólicamente.

Mas, pese a ese carácter provisorio y simbólico, en sus últimos momentos Sócrates es capaz de responder con ese lenguaje a la sabiduría trágica de Sileno cuando, por boca de su discípulo Cebes, se le cuestionan los motivos por los que el filósofo no debería liberarse a sí mismo de la existencia, quitándose la vida, si al fin de cuentas la filosofía no es sino una preparación para morir con dignidad, a lo que Sócrates responde algo que ya se intuía en los otros diálogos, pero que aquí al fin se hace visible:

No quiero alegar aquí la máxima, enseñada en los misterios (τελεταί), de que nosotros estamos en este mundo cada uno como en su puesto (*phourá*), y que nos está prohibido abandonarle sin permiso. Esta máxima es demasiado elevada y no es fácil penetrar todo lo que ella encierra. Pero he aquí otra más accesible y que me parece incontestable, y es que los dioses tienen cuidado de nosotros, y que los hombres pertenecen a los dioses (Platón, 1996: 390).

Phourá es un “lugar vigilado” (García, 1988: 36) o desde el que se vigila, un puesto de vigilancia más que una prisión, como lo sería el cuerpo para el alma en las τελεταί (*teletai*) órficas, los misterios. Uno no puede quitarse la vida por la simple razón de que le pertenece a los dioses, se está en deuda con ellos por estar vivo y debe permanecer en su puesto de vigilancia hasta que sea necesario; está prohibido abandonarlo, le contesta Sócrates en la primera parte de su respuesta a Cebes. En la segunda, se muestra incluso más rotundo: “los dioses son los que cuidan de nosotros y... nosotros, los humanos, somos una posesión de los dioses” (Platón, 1988b: 36). Por eso el pensamiento puede articularse como un ritual purificador y por eso la posesión divina es en Grecia la base de un conocimiento que aún no se ha separado entre racionalismo e intuición como imagen.

Por eso constituye un gesto tan eminente el que, con sus últimas palabras, Sócrates dé una indicación para que se subsane otro gesto equívoco que no habría debido ocurrir si Atenas no se hubiera abocado a la disolución de lo que hasta ese instante la sustentaba: no dejar líquido suficiente para verter un poco de cicuta en el suelo y ofrecerla en libación a los dioses, aunque más valdría decir, ofrendarla en σπονδαί (*spondai*), puesto que libación es un

término latino que, según Ovidio, procede de la India, una práctica que habrían introducido o Dionisos o Liber. “De Liber proviene, así, el nombre *libatio*” (Calasso, 2016: 251).

Antes de celebrar cualquier sacrificio o de hacer una promesa, inclusive antes de iniciar cualquier viaje o búsqueda, los héroes de la *Ilíada* derraman un poco de vino en la arena como homenaje a los dioses. Se trata de un gesto nada ambiguo, en el que se acepta la irreversibilidad de la vida: los personajes homéricos adquieren conciencia de que todo cuanto viven no volverá nunca más a repetirse y que así como se desliza ese fluido a lo invisible, así la sangre derramada habrá de perderse sin más. Pero esa muerte es necesaria:

La fuerza cohesiva del ritual sacrificial también se conserva en esta fase: la acción de verter el vino (σπονδαί) sella el contrato, la boda se celebra con la partición de la tarta o el pan; la comida debe ir precedida del acto de cortar o romper, como el disfrute de la carne de la matanza (Burkert, 2014: 84-85).

Para acceder al nuevo orden, a un nuevo estado de cosas, ya sea en el matrimonio o al comer, luego de efectuado un sacrificio, se procede a la libación, al gesto de entrega o de renuncia de una parte de la vida humana para que los dioses permitan que el resto se viva con plenitud, pidiendo que el momento en que la sangre se pierda se retrase lo más posible. En el caso de Sócrates, sin duda esa petición debe ser por un tránsito propicio a la muerte.

Además de *spondai*, Walter Burkert distingue en *Homo necans* otro tipo de libación: el de los rituales fúnebres, en los que se renuncia completamente a la propia parte, las χοαί (*choai*). “Leche, miel, aceite y vino, exquisiteces de una sociedad que reconoce la carestía y el hambre, son aniquiladas en el acto irreversible del derramamiento” (2014: 98). No obstante, no es este el gesto que Sócrates busca. Yolanda Montes apunta que tal libación era una “práctica especialmente indicada para procurarse los poderes de la tierra u honrar a los muertos y en la que todo el contenido es vertido” (2008: 142). Un gesto más radical.

En las *spondai*, sólo se tira un poco del líquido en el fuego o en la tierra y se dicen unas palabras, una oración, un rezo. Al gesto del derramar lo acompaña la voz, al murmullo de la plegaria lo acompaña ese verter. En el *Śatapatha Brāhmaṇa* de la India, explica Calasso, se dice que la plegaria es la forma secreta del sacrificio y que la libación es su forma visible (2016, XII). La palabra comunica algo que no es perceptible inmediatamente.

De nueva cuenta, hay una relación analógica entre lo que se ve y lo que no se ve; y, como en todo contexto ritual, simbólico, no puede articularse un gesto sin el otro: a la palabra la acompaña la imagen, a la imagen la acompaña la palabra. Éste es el fondo de la sabiduría divina a la que aún responde Sócrates, la que la tradición le adjudica haber terminado.

Si el lenguaje y la apariencia son insuficientes, lo son en última instancia porque en cada caso no es posible separarlos de la apariencia, de la imagen, del simulacro del cual han surgido. Sócrates ya ha compuesto peanes a Apolo, ya ha hecho plegarias; acaso también haya bailado y, no obstante, para entrar en el centro del laberinto, para abandonar el mundo, debe ofrecer una libación, la forma manifiesta, visible, evidente del sacrificio, que se corresponde con la invisible de la palabra.

Una vez Critón ha llamado al joven funcionario público de los Once y éste le ha dado la copa de veneno a Sócrates, el filósofo, con sus ojos de toro, le pregunta:

— ¿Qué me dices respecto a la bebida ésta para hacer una libación a algún dios? ¿Es posible o no?

— Tan sólo machacamos, Sócrates —dijo—, la cantidad que creemos precisa para beber.

— Lo entiendo —respondió él—. Pero al menos es posible, sin duda, y se debe rogar a los dioses que este traslado de aquí hasta allí resulte feliz. Esto es lo que ahora yo ruego, y que así sea (Platón, 1988b: 140).

La cantidad que creen precisa los oficiales que en tal momento están a cargo de la *polis* es, por supuesto, la indispensable para que la dosis sea letal, lo que significa la imposibilidad de verter algo del líquido para dedicarle ese *phármakon* a los dioses, a condición de que la cicuta falle. Por lo demás, se trataba de un veneno, literal y ya no metafóricamente, del que el filósofo iba a convidar a Apolo y a Dionisos, lo que resulta cuando menos enigmático. ¿También se invita a los dioses a la parte que muere y no sólo a la que debe vivir?

Es por obra de ese gesto rehusado por la *polis* que, a fin de cuentas, la pena del sabio jónico debe verse como un asesinato y no como la decisión propia de ir hasta el final. Es cierto que Sócrates nunca abandona su puesto de vigilancia, salvo cuando se le pide que lo haga, pero negarle el homenaje a los dioses es una verdadera impiedad del Estado ateniense que, así, va contra sus preceptos culturales, con lo que se retrata a sí mismo.

A Sócrates, como al resto de quienes han vivido después de él, no se le permite la completitud del gesto; sus palabras aparecen sesgadas, oblicuas, escindidas de la fuente a la cual se deben: “Desde entonces la palabra está sola, recogida en sí misma, huérfana y soberana” (2016: 261), refiere Roberto Calasso.

Occidente sigue una vía diversa de la de Oriente, en la que la liturgia y el ritual no han desaparecido. La constatación de esa verdad puede verse sobre todo en la filosofía, que mediante la abstracción busca por todos los medios eliminar su nexos con la imagen, su vínculo con la apariencia, borrando así cualquier eventual indicio que explique su superioridad. Es el desarrollo que se ha seguido de aquel gesto.

Pero, en el caso del sabio jónico, se trató de una relación obligada: tuvo la necesidad de solicitarle a su discípulo que cumpliera para con los dioses la promesa que él ya no podía llevar adelante, motivo por el que, con su última voz, iba a expresar: “Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides” (Platón, 1988b: 141). Giorgio Colli señala que esa frase constituye “un enigma” y que en instantes religiosos y de gravedad, en Grecia se solían pronunciar palabras “obscuras” (2010: 59-60).

Tales palabras, sin embargo, no resultan tan obscuras si se observa que el sabio está dejando su puesto de vigilancia y que no se le ha permitido hacer las *spondai*. Así que para hallar el sentido cabal que ese gesto simbólico exigía, Sócrates ha debido rezar primero y, luego, ya sin estar presente, esperar a que el sacrificio se realice, a fin de que se verifiquen las *teletai* y no caiga en el fango, con lo que éste queda dispuesto en dos mitades. El conocimiento, en Occidente, abandona la imagen desde ese instante y navega libre a través de la palabra, aunque incompleto, creyéndose sin embargo en posesión de la plenitud.

2.4.2 Farsa

Como dios del *phármakon* e hijo de Apolo, que debe remediar lo estropeado, la palinodia de Sócrates va dirigida a Asclepio y a la serpiente, no a Dionisos ni a Loxías: su razón no es curar los males de la vida con la muerte, como se ha dicho por lo general de sus últimas palabras (García, 1988: 142), sino subsanar un hueco a mitad del tejido sacrificial.

Esto tiene sentido particularmente si se toma en cuenta que en el mito tal personaje rompe la continuidad entre la vida y la muerte, al revivir a alguien que ya había fallecido, por lo cual Zeus lo incinera; es decir, Asclepio, como deidad del *phármakon*, también es quien conoce los pasos para llegar a la otra orilla y finalizar la purificación, siendo entonces una figura iniciática que sabe el camino al inframundo, justamente mientras el filósofo jónico es iniciado. En el *Banquete*, se decía que Sócrates era como Marsias y que, sin instrumento alguno, iniciaba a los otros con discursos, pero aquí es el sabio quien debe ser iniciado: “sus melodías, ya las interprete un buen flautista o un flautista mediocre, son las únicas que hacen que uno quede poseso y revelan, por ser divinas, quiénes necesitan de los dioses y de los ritos de iniciación” (Platón, 1988b: 271). La inminencia de la muerte, la cercanía del Hades, revelan ahora que Sócrates precisa de la ofrenda de Critón y que ese gesto es para Asclepio.

Se creía que “la impureza de la muerte expulsaba al dios” (Dodds, 1960: 271) y, tal como en Persia, se ofrendaban aves, que encarnaban la luz, para desterrar lo impuro. Simón Royo escribe sobre esa faceta de Asclepio: “Otro rasgo de su carácter ctónico lo

encontramos en los gallos que se le ofrecen en sacrificio, posible comida para las serpientes sagradas, motivo por el que no se le ofreciesen animales más grandes” (2010: 52). El gallo es un ave solar, empleada para iniciaciones y purificaciones, como las de las *teletai* que ocupan la mente de Sócrates en sus últimos momentos, buscando ser un inspirado por Baco para sortear el fango del inframundo; en tanto que la serpiente es el símbolo de la iniciación, como apunta Joseph Campbell (2002: 28):

La serpiente cambia de piel para volver a nacer, como la luna cambia su sombra para volver a nacer. La serpiente, en consecuencia, como la luna, es un símbolo de la conciencia lunar. Es decir, la vida y la conciencia, la energía vital y la conciencia, incorporadas en un cuerpo temporal; la conciencia y la vida comprometidas en el campo del tiempo, del nacimiento y la muerte... Una serpiente está mordiendo al joven entre los ojos, abriendo el ojo de la visión interior, que ve más allá del campo del tiempo y el espacio. Otra serpiente está mordiendo bajo la oreja, abriendo el oído al canto de la música de las esferas, la voz del universo. La tercera serpiente está mordiendo el tobillo, el tendón de Aquiles, y es la mordedura de la muerte. Uno muere a su pequeño yo y se vuelve vehículo del conocimiento de lo trascendente, se vuelve trasparente a la trascendencia. Tal fue el sentido de las iniciaciones.

Sócrates ha abierto su visión interior; escucha ya la música de las esferas; y recibe la mordedura de la serpiente en el tobillo, muriendo a su pequeño yo. Puesto junto a lo infinito, lo nimio puede mirarse desde otra perspectiva y cobrar otros matices en tal *theōría*. Y no obstante, a pesar de la limitación humana encarnada por el filósofo, se es, y esa visión reconforta en la nimiedad, como había reconfortado al hombre la sucesión de vida y muerte mostrada por la tragedia y por Dionisos. En la τραγωιδία (“tragedia”) hay conocimiento, posesión, peregrinaje, viaje iniciático, catábasis, muerte simbólica o verdadera, *theōría*. Sócrates demuestra que el conocimiento nunca ha sido unívoco, sino doble a cada instante.

...

Con todo, es innegable que en el desarrollo de la vida de Sócrates —tanto como en su obra y su método— hay algo de comedia y de dramatización, pero esto es más claro y se dirime con mayor facilidad desde un mundo secularizado, lleno de secularizaciones que no saben de dónde han salido. Sin embargo, al no conocer su origen, forzosamente yerran sobre el estatuto de su propia condición, que al final es el mismo que el de la sabiduría trágica.

La comedia es de tal modo el instante en que desaparece la tensión de la tragedia. Desde entonces, desde que se cree que ha desaparecido definitivamente del mundo, la farsa se convierte en parodia, se invierte el orden del mundo y, cualquier máscara, cualquier simulacro, cualquier apariencia, puede ocultar detrás suyo lo tremendo de la *phýsis*, la voz mental del *daimon*, la presencia de lo divino. Ése era el estado de cosas en el siglo V a.n.e. y

lo es hoy. No obstante, sólo en esta época, en Occidente, parece haberse llevado hasta sus últimas secuelas lo que había en los planteamientos nihilistas de la filosofía platónica.

Ahora bien, vista desde la perspectiva del enigma, la vida de Sócrates es una comedia menos semejante a la del filósofo de *Las nubes*, un farsante y un simulador, que a la del Rey Penteo de las *Bacantes*, travestido, insensato, demente, jactándose de ir al Monte Citerón en busca de las ménades que le despedazarán, enteramente ofuscado, dando por sentada una realidad que no es. Es un humor del más negro que pudiera concebirse, una ironía absoluta. Así, cualquier cosa acaba por disolverse mediante la dialéctica entre lo infinito y lo mortal.

Dentro del círculo de sabiduría que los dioses le transmiten a Edipo, en la atmósfera del oráculo, frente al desafío de la deidad del conocimiento, hacer pasar una cosa por otra, quedar como otro por el traje ceremonial o por la máscara, admitir o dejar que a uno se le atribuya una personalidad sin poseer consciencia de lo que se es, resulta terrible; por otro lado, esa admisión inconsciente tiende a ser siempre devastadora, puesto que quien opera es un dios: invariablemente se es otro. La anagnórisis del protagonista, la conciencia, el *gignoskein* del lenguaje, el reconocerse a sí mismo tras volverse el que se es, lo destruye.

En la sátira política, en la comedia, en el nudo de pasiones y fuerzas humanas, ese equívoco que el disfraz y la careta generan es aplaudido y celebrado: para el sabio, con inocuas secuelas, mas catastróficas para quien tiene ambiciones en la *res publica*, al ser ridiculizado, expuesto ante los otros y suscitar la risa por la diferencia y, a la vez, por la semejanza entre lo que se es y lo que se pretende ser, es decir, por pasar por otro y propiciar una caricaturización, una parodia, una burla; o ser ése sin darse cuenta.

No puede hablarse de que la denuncia de Méleto, Ánito y Licón contra el filósofo sea nueva, aunque lo fuera, pues ya hay un entorno social adverso en contra de Sócrates, como adverso le había sido a Anaxágoras, maestro suyo: “Anaxágoras sostenía que el sol era una inmensa roca ardiente y que la luna estaba hecha de tierra; por expresar estas ideas... fue acusado de impiedad y obligado a huir de Atenas” (Strathern, 2006: 13). Un cargo por impío, tal como a Socrates, al que —cual filosofante— la gente ubicó como ateo (García: III, 1).

Acaso en Anaxágoras de Clazomene esté la raíz de la confusión que en su comedia describe Aristófanes, cuando habla de una de las divinidades que, según él, Sócrates adora: precisamente las Nubes. En la obra de teatro homónima, el pensador jónico, en una extraña clase de aparato, flota por la atmósfera, escrutando el firmamento. Como se sabe, el *voûç* (*noûs*) será para la filosofía griega un concepto decisivo, el cual es puesto por el sabio

presocrático maestro de Sócrates; así, Cappelletti (1959: 62) nos dice que “introduce Anaxágoras la idea capital del νοῦς (Inteligencia, Espíritu)”. Este *noûs* es aquellas nubes.

En otra época, aún en tiempos de Anaxágoras, el *noûs* era identificado con el aire y el éter, algo de lo cual continuará presente en el fenómeno epifánico; de ahí que dioses y hombres comuniquen a través de la ἐπίπνοια (inspiración) y que la posesión no sea sino la inhalación de lo divino que se halla en la atmósfera; de ahí también la tosca caricatura de Sócrates como indagando en el cielo, entre las nubes.

2.4.3 νοῦς

De acuerdo a Isidoro Rodríguez, el νοῦς procede en Homero del término arcaico πνοινή (*pnoin*), que en ático es escrito πνοή (*pnon*), en tanto que Anaxímenes lo traslada al léxico filosófico como πνεῦμα (*pneûma*); en Homero, el νοῦς también se escribe νοός, en tanto que en πνοινή se halla cierta cercanía con νόησις (*nóesis*), “intuición”. Por ello, la inspiración, subraya el estudioso, en diversos pasajes de la *Ilíada*, los *Dialógos* y la *Ética a Eudemo*, proviene de los dioses, de Zeus o de Eros, de Apolo, o de un *daimon* (II, 2 a b) y “Denota ráfaga de viento, soplo, resoplido, aliento, respiro, espíritu” (Rodríguez, 1955: 494-495). Ahí podrían hallarse las nubes que, según Aristófanes, busca en las alturas el nacido en Alopece.

Tras tomar lo anterior en cuenta, quizá no sea tan ridícula la atribución que le aplica el dramaturgo al personaje Sócrates, pues el *noûs* de Anaxágoras no es un ente individual ni se sustrae a las cosas sensibles; de hecho, comprende un lugar en el espacio, lo que quiere decir que ni es contrario a la materia ni se trata aún de un concepto meramente intelectual, inteligible; sería más bien algo así como una materia pensante, un “aire dotado de vida” (Cappelletti, 1959: 64). Esto puede leerse así porque el oriundo de Clazomene, hoy en Turquía, equipara el νοῦς al éter, que en aquel época era sinónimo del aire: ambos son ilimitados; ambos están escindidos de la multiplicidad de las cosas y a todas las dominan; por eso mismo, se trata de lo más puro y de lo más sutil.

Con todo, hay instantes en que el νοῦς sí se mezcla, como cuando remite a lo orgánico que, por eso mismo, es materia pensante, aire dotado de vida, como si se tratara de una prefiguración de los planos sensible e inteligible de Platón, de los *lógoi* de Plotino. Dice Cappelletti (1959: 65) que esto “se refiere sin duda a los seres vivientes en los cuales el νοῦς representa la función de alma (ψυχή)”. El ψυχή, “alma”, es πνεῦμα (*pneûma*), πνοινή (*pnoin*), inspiración; como si el soplo de la vida fuera infundido por un dios y, la materia, en principio

separada del aire, compartiera así el ímpetu vital de lo divino, tanto como su forma de aparecer, aun no intelectual sino sensible, material.

Antes, sin embargo, el ψυχή en Homero es solamente “sombra”, lo que permanece del hombre tras su fallecimiento, como imagen; al inicio de la *Ilíada*, en la primera página, se dice de ésta que va al inframundo, al Hades: “Según Homero, la esencia del hombre se encuentra en su existencia corpórea; el alma incorpórea, en cambio, no tiene ningún valor y es mortal. Los hombres tienen una sola vida (ψυχή) y es mortal (II, XII, 569)” (Pizarro, 2019: 108).

Cuánto debe pasar para que Anaxágoras dé simultáneamente el paso hostil, fatal, adverso, al dotar al *noûs* de una exigencia puesta por Heráclito: el principio de racionalidad, de la inteligencia que debe ser universal si quiere serlo: “el efesio basa todo su pensamiento en la distinción que establece entre el fuego (pura energía vital cuya degradación es la materia) y el Logos (ritmo racional del fuego y principio universal de inteligibilidad)” (Cappelletti, 1959: 57). La *enérgeia* (energía), el aire divino, el soplo, se debilita al entrar en contacto con las cosas, al alcanzarlas; su armonía, la forma en que esa *enérgeia*, ese fuego, el aire, se mueve, obedece a un principio de inteligibilidad. Parece quedar dirimido así el rumbo que toma el pensamiento griego, entre Heráclito y Anaxágoras.

Hay que abrir un breve paréntesis y señalar que paralelo al νοῦς/ πνοή/ πνεῦμα corre esa otra “antigua tradición chamánica griega anterior al siglo VII a.C.” (Zarzo, 2016: 40) de la ψυχή (*psyché*), que ya se halla en Homero, aunque al parecer en un estadio anterior. En ese chamanismo, el cuerpo no es una cárcel de la ψυχή, “alma”, “sino que lo anima”; en cualquier momento puede separarse de él o invocar hacia sí otra alma: “no se enlazan éstas con ningún sentimiento de culpa, sino más bien de privilegio” (Zarzo, 2016: 40). De ahí, el orfismo interpretará esta ψυχή como presa en el cuerpo, mientras que en Pitágoras estaría en éste por accidente, pasando en ambas doctrinas de ser un privilegio a la posibilidad de recuerdo de otras vidas y, por ende, de una exégesis en que aparece la culpa, ya que si se evocan otras existencias es porque han quedado cuestiones pendientes, las cuales deben purificarse a través de sucesivas reencarnaciones, como las que en el relato de Her el armenio de *República X* Platón describe a través de la analogía. Zambrano (2001: 114) expone que “los pitagóricos sabían que toda alma tiene una imagen o la suscita./ Lo supieron y aceptaron, *soma*, *eidolon*, *psyché* integran al hombre. Cuerpo —imagen, ídolo, *psyché*— y alma”.

Siguiendo a Esther Zarzo, la ψυχή será en griego ático una especie de “yo emocional”, no sólo racional y que se tomará como sinónimo de σῶμα (*sôma*). Es ésta, *sôma*, una curiosa palabra de origen sánscrito que alude a la planta más sagrada del hinduismo, extinta

desde hace siglos y que había hallado su epónimo en el dios Soma, un término con una historia de gran densidad de sentidos sobre la que, por supuesto, no me extenderé, y que en el contexto griego se traduce como “cuerpo”, es decir, la vida en el mundo físico, en lo material. Sobre esta ψυχή, el discípulo de Sócrates le da distintos significados:

en los distintos textos Platón emplea ψυχή en sentido de vida, con lo que puede hablar de ψυχή de una planta; pero también en el sentido de racionalidad, lo que permite su atribución a un cuerpo celeste; en tercer lugar, lo que Platón considera inmortal de la persona, que no es meramente la pura razón; y en cuarto lugar para referir a todo lo mental (Zarzo, 2016: 41).

Para Platón, la ψυχή también estará encarcelada en el cuerpo y, tal como en la derivación paulatina del νοῦς, la ψυχή acabará igualmente designando lo mental como principio rector de la vida del cuerpo y de las cosas en el mundo y, de ahí, lo intelectual, lo inteligible, el intelecto. Así, en Aristóteles, se halla la *enérgeia* ligada inextricablemente al *logos* pero, en vez del νοῦς, que cobra para el filósofo distintas acepciones, hay ψυχή (*psyché*). Dice el estagirita: “la función propia del hombre será una energía (*enérgeia*) de su *psyché* de acuerdo con el *lógos*” (Lledó, 1985: 59), lo que Julio Pallí traduce como: “la función propia del hombre es una actividad del alma según la razón” (Aristóteles, 1985: 141-142).

Cerrando el paréntesis previo, el νοῦς pasa a significar el intelecto y, el ψυχή (“alma”), que en Homero era ante todo una multiplicidad de εἶδωλα (*eídola*), de simulacros, de imágenes, pasa a convertirse en espíritu. Por ello, el *noûs* bajo la exégesis de intelecto y espíritu se hace necesario para que las cosas hallen su propia disposición, lo que implica que el νοῦς “ordena el Todo Primordial y lo transforma en Cosmos” (Cappelletti, 1959: 64, 63). Por el νοῦς (Inteligencia, Espíritu), pero también por el ritmo y su intuición vinculante, la forma del aire/ fuego, la *enérgeia*, el ímpetu vital, el Todo Primordial halla su orden y armonía.

Ya en el *Fedro* platónico, no sólo el *cosmos* sino el microcosmos que es el hombre, encontrará un orden interno y la ψυχή (*psyché*) pasará a identificarse con la mente; el νοῦς (*noûs*) con la inteligencia o el espíritu; el θυμός (*thymós, thumós*) con la voluntad, puesto por un órgano dentro del cuerpo: el corazón unas veces, otras el hígado; en tanto que con la ἐπιθυμία (*epithumía, epithymía*) se identificarán los deseos surgidos precisamente de las entrañas. El *logos* surgirá del papel que ahí se adjudica al νοῦς, pero aún no. No es esa visión racionalizada la que me interesa mantener en mente sino la que está a mitad de ambas concepciones, en un νοῦς como intuición y soplo, y otro como inteligencia o espíritu, pues es como si los románticos estuvieran también en medio de las dos, sin decidirse.

De hecho, cuando Anaxágoras considera que el *voũs* no mueve a las cosas de modo inteligible sino que, al moverse él mismo, las mueve, es como si se escuchara a Fichte expresar que el Sujeto absoluto es intuición y reflexión, pero sólo en cuanto autoposición de sí mismo, lo cual explicaría su papel mediador entre lo sensible y lo suprasensible.

Retrocediendo de nuevo al instante en que el *noũs* es intuición vinculante, tacto luminoso, visión mental, pero también inhalación del aire divino, soplo, hay que apuntar que los griegos concebían la inspiración —señaladamente la profética y teléstica o mística— como una penetración real y personal del numen inspirante en el cuerpo del inspirado (posesión). Ahora bien, esta intromisión de los dioses se efectuaba, según la mentalidad griega, con el aire ingerido al respirar (Rodríguez, 1955: 495).

Era una ingestión, una inspiración, del aire lo que provocaba la presencia del dios, tal como más adelante se tratará de la propia ingestión del *phármakon* dionisiaco en la *manía*. En Demócrito de Abdera, posterior a Platón, aun está presente la perspectiva de Homero, pues, al hablar de la inspiración poética, éste la llama “soplo sagrado” (Rodríguez, 1955: 496) y la vincula con los εἶδωλα. En ese sentido, como se recordará y como recupera Isidoro Rodríguez, la Pitia que predice el porvenir en Delfos inhala un vapor que surge de una gruta de la tierra, en el cual se halla lo divino.

Esta noción de soplo como vida, puesta desde el exterior, que invade el cuerpo súbitamente, de manera brusca y sin previo aviso, seguramente esté relacionada con la creencia en la palabra como algo vivo, como un fragmento de ese hálito, algo que por fuerza debe ser expresado al momento mismo de la enunciación, pues si eso se escribe le faltaría entonces el *voũs* que la ponga de pie, el aliento, el soplo, manteniendo sólo la forma pero sin *enérgeia*, lo cual analiza Platón en el mito de la escritura de Teut en el *Fedro*, algo que puede inferirse a partir de la siguiente cita:

el lenguaje sólo es posible, mediante la expiración del aire previamente inspirado en la respiración, formando de esta manera los vocablos, por lo que cada palabra es como un soplo o exhalación. De manera análoga, por la inspiración penetran en la mente ideas exteriores a la misma, que luego se profieren por medio de la palabra (Rodríguez, 1955: 495).

Y, en efecto, Anaxágoras distingue una materia pasiva de otra materia activa que vive e entiende y que le insufla la vida a la primera, haciendo que se mueva y se ordene como *cosmos*, de lo cual, nuevamente, parece que ha surgido la escisión platónica entre un plano inteligible y otro sensible, así como la consiguiente visión de Plotino de *lógoi* de primer orden, *lógoi* vivientes y *lógoi* que sólo imitan la forma orgánica de los anteriores. Parece que aquí vuelve a escucharse a Fichte diciendo que el Sujeto absoluto lo es en cuanto se pone a sí

mismo, porque si no sería *phýsis*. Ahora bien, Anaxágoras no se refiere al éter o al aire como al *voũç*, de manera directa, pero otro filósofo sí lo hace: “El aire es para Diógenes, según sus propias palabras, el verdadero Dios” (Cappelletti, 1959: 67). Y ese aire son las nubes de Aristófanes que Sócrates rebusca en los indicios del firmamento.

Que Sócrates afirme que lo visita un *daimon* —el cual se ve como emisario de lo divino, del aliento que anima todo cuanto vive—, no debió ser extraño: el fenómeno de la posesión era corriente entre los griegos, casi omnipresente.

Que el filósofo jónico diga, en cambio, que el *daimon* es como su propio oráculo, tiene que haber causado gran conmoción entre los suspicaces atenienses; es algo que contradice a Anaxágoras mismo, quien no le da al *voũç* un carácter tan marcadamente individual: “Socrates mentioned earlier only one oracle which Chaerephon received in Delphi. He used the plural of the noun *oracle*. This may suggest that he regarded his *daimonion* as his personal oracle, which he actually identified with the voice of Apollo” (Tymura, 2011: 189) [Sócrates mencionó antes un solo oráculo que Querefón recibió en Delfos. Usó ahí el plural del sustantivo *oráculo*. Esto puede sugerir que consideraba su *daimonion* como su oráculo personal que, en realidad, identificaba con la voz de Apolo].

Tal ambigüedad, contradictoria en primera instancia, puede constituir un paso en otro sentido: es como si el *voũç* y la *ψυχή*, que en principio eran agentes externos, comenzaran a integrarse al orden del *θυμός* y de la *ἐπιθυμία*, como si ese soplo divino pasara al propio yo, al organismo, al cuerpo, no como una incursión que adviene súbita y bruscamente desde afuera sino como una presencia que mora en el interior de uno mismo. ¿En dónde? ¿En la *ψυχή* (*psyché*)? ¿En el *voũç*, la mente? ¿Es esta interpretación lo que capta Aristófanes en su obra y por cuyas implicaciones parece decir que Sócrates adora a otras divinidades distintas a las de la *polis*? Quizá eso sea lo que ciertos atenienses han logrado comprender, mas no es que el filósofo adore otros dioses ajenos a los del Estado ateniense.

2.4.4 Oráculo

Así que la farsa puesta en escena en contra suya, ¿no empieza muchos años antes, tal vez a sus treinta, cuando Querefón vuelve de Delfos y le comunica al filósofo jónico lo que la Pitia ha dicho sobre él? Ese parece ser el momento:

Cuando supe la respuesta del oráculo, dije para mí: ¿Qué quiere decir el dios? ¿Qué sentido ocultan estas palabras?; porque yo sé sobradamente que en mí no existe semejante sabiduría ni pequeña ni grande. ¿Qué quiere, pues, decir al declararme el más sabio de los hombres? Porque él no miente, la divinidad no puede mentir (Platón, 1996: 3-4).

El filósofo narra a continuación cómo va a la casa de uno de los hombres más sabios de Atenas para examinarlo y poner a prueba el oráculo, pero se da cuenta que tal hombre no era sabio en ninguna forma. Puede decirse que, incorporando los conocimientos erísticos que tenía, el pensador empieza entonces a aplicar el método dialéctico, ya que durante la conversación con ese hombre y sus amigos, expresa: “me esforcé en hacerle ver que de ninguna manera era lo que él creía ser” (Platón, 1996: 4).

Sócrates permanece reflexionando para sí cuál es el sentido del oráculo y se dice que, en tanto ese hombre al que acaba de interrogar se cree a sí mismo sabio, él sabe que no lo es: “era más sabio, porque no creía saber lo que no sabía” (Platón, 1996: 4). Es el *yo sólo sé que no sé nada*, que le ha consagrado la tradición, y que adquiere aquí la forma de una vacilación, todavía sin certeza alguna de cuanto afirma y efectúa. En la versión de García Bacca, el pasaje dice: “no me creo saber lo que no sé” (1965: LVIII).

Las dudas persisten y el pensador ateniense sigue probando el oráculo, por lo que de ahí va a la casa de otro hombre, considerado aun más sabio que el anterior; sin embargo, obtiene el mismo resultado y, a la sazón, afirma haberse granjeado “nuevos enemigos” (Platón, 1996: 4). Sócrates sabe que entre más interroga y confronta a los distinguidos atenienses, más “odioso” se vuelve ante sus ojos, lo cual no le impide continuar actuando: “me parecía que debía, sin dudar, preferir, a todas las cosas la voz del dios y, para dar con el verdadero sentido del oráculo, ir de puerta en puerta por las casas de todos aquellos que gozaban de gran reputación” (Platón, 1996: 4). Se refiere a políticos y a sofistas.

Al no hallar sabio alguno entre ellos, el nacido en el demos de Alopece, en la capital griega, decide visitar poetas, poetas ditirámbicos, artistas y extranjeros, tomando consciencia en el proceso de que ninguno sabe qué es lo que fundamenta aquello a lo que se dedica. En ese instante, interpreta el oráculo de Apolo del modo siguiente: “El más sabio entre vosotros es aquel que reconoce como Sócrates que su sabiduría no es nada” (Platón, 1996: 5), expresa el pensador en tercera persona, obteniendo así la constatación de lo que había reflexionado al salir de la casa del primer hombre, la evidencia para su teoría.

Lejos de ser una burla —como se afirma comúnmente— o la condición previa en un proceso de búsqueda de sabiduría, Sócrates es consciente de que su conocimiento, el que articula al platicar con los demás, al modo de los poetas inspirados del *Ión*, no le pertenece: “es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia” (Platón, 1985: 251).

Para que la inspiración pueda llegar, la inteligencia debe salir de uno en primer término, razón por la que quienes creen saber algo en realidad no saben: les viene de lo divino. Todavía en la *Apología*, Sócrates se refiere a ello: “no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos” (Platón, 1985: 156). No parece que ese conocimiento moleste al filósofo, pero aquí se encuentra el mismo tono acre con el que se lo puede ver en el *lón*, recriminando tal postura: “me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran. Así pues, me alejé también de allí creyendo que les superaba en lo mismo que a los políticos” (Platón, 1985: 156). Si dice superar en algo a los sabios, sería en no serlo y en tener consciencia de esa carencia; pero eso no es aún un conocimiento, sino una abertura en el discurso con miras a otro fin.

A Sócrates le molesta la disposición general de los atenienses, que no se confieren a sí mismos una dimensión adecuada al lugar que ocupan. Sabe que si los otros ostentan sabiduría sobre algo, ésta radica en una inspiración prestada momentáneamente que, al igual que para sí, tampoco reside en ellos, motivo por el que pide que se le explique en qué consiste el conocimiento que se pretende poseer, pues así cada uno tendría que admitir no saber nada por sí mismo. No obstante, no ve que nadie lo admita.

Particularmente, parece que a Sócrates la que más le importunara —más que ninguna otra— fuese la posición de los poetas, del *gōēs*, con seguridad porque se trata de aquél que en mayor medida está en deuda con la posesión divina para con su arte, siendo desde la perspectiva del pensador jónico también el menos dispuesto a aceptar su situación meramente humana, llegando inclusive a confundirse con el dios al cual le compone.

Con todo, se ha visto ya hasta qué punto Sócrates mismo es un *kátōchos* y de qué manera Platón echa mano de recursos estilísticos, sin olvidar que en sus últimos momentos la valoración del sabio de Alopece cambia de signo y los discursos del verdadero filósofo pasan a ser precisamente los de los *βάκχοι*, *los inspirados por Baco*, como dice en el *Fedón*, no los que carecen de entusiasmo. En la confesión de Sócrates no hay ironía sino sinceridad y, pese a ello, sus contemporáneos y los modernos lo interpretan al revés, como si el contexto cultural desde el que habla fuera algo accesorio que pudiera sustraerse a voluntad.

2.4.5 Inspiración

Por esa orientación general en la *polis*, por esa búsqueda de una sabiduría que se sustente en sí y no en lo divino, es que Sócrates despliega su método dialéctico, ahora sí de carácter

irónico, para llevar hasta sus últimas consecuencias las aseveraciones de las más distintas posturas, haciendo que se autodestruyan y que su sentido se disuelva, dejando el campo libre para una postrer demostración que, por otro lado, ejecuta durante cuatro décadas seguidas. ¿Quiere esto decir que ese conocimiento sustentado en sí mismo y no en lo divino debería sustituir al conocimiento de los dioses? De ninguna manera.

Para un devoto como Sócrates, ello hubiese refutado toda su existencia y su trabajo, su labor de servidumbre para con el dios; sin embargo, el hecho de que la presunción de sabiduría por parte de las personas lo importune nos ofrece una pista: ya porque ve una suspensión de la inteligencia, ya porque si se trata de verdadero conocimiento piense que éste debe tener detrás suyo de modo obligado a la inspiración. En ambos casos el resultado es el igual: si se elimina el conocimiento divino, si la sabiduría humana se sustrae de la sabiduría de los dioses, ¿cómo se podrá reconocer que es sabiduría?

La última charla de Sócrates en el *Fedón* ha hecho patente algo fundamental: la constatación de que el conocimiento es doble y que, para seguir siéndolo, a la palabra, al discurso, al lenguaje, debe acompañarlo el gesto, la imagen, el simulacro. De otro modo, el conocimiento está incompleto y queda escindido, no es conocimiento. Por eso a la φρόνησις (*phrónēsis*) de la postrer iniciación corresponde el gesto del rito purificador, del *katharmós* que, con todo, acaba separado en dos gestos cuando no le es permitido al filósofo derramar un poco de cicuta en honor de los dioses.

Lo que parece sacar a Sócrates de sus casillas en los más distintos diálogos es ese humor general en el que los ciudadanos se asumen como los generadores y los destinatarios de las potencias. Sabe que existe un ámbito de las fuerzas humanas, en el que el hombre creó la σωφροσύνη (*sophrosýnē*), que es un gran invento mediante el cual vivir; no obstante, sabe también —y lo expresa en el *Fedro*— que la *sophrosýnē* no es nada frente a la μανία (*manía*) que viene de los dioses. Es evidente que, a despecho de lo que se cree usualmente, Sócrates no pide un conocimiento que abandone lo divino y se ocupe sólo de lo humano. Dicho de otro modo, el pensador no conmina a escandir el conocimiento en gesto y palabra sino a lo opuesto: a no dejar que el vínculo entre ambos se pierda.

Tal reconocimiento a lo invisible, a la doble naturaleza de todo conocimiento, también tiene lugar en los *Diálogos*. En el *Timeo*, por ejemplo, el personaje homónimo, antes de hablar sobre la naturaleza, procede a realizar una especie de gesto de entrega, cuando dice: “por mucha o poca que sea la sabiduría que tengan los hombres cuando se disponen a una empresa como la que voy a intentar, imploran siempre el favor de los dioses” (Platón, 1996:

670). Es una señal parecida a las *spondai*, aunque falta el derramamiento de algún líquido: de un lado, se tiene lo limitado; del otro, lo ilimitado. A cada uno corresponde un homenaje, un reconocimiento, una propia esfera de pruebas.

Las cosas se ponen en el tono preciso, que es el del hacer sacrificial, pues al gesto explícito de reconocer lo que no es inmediatamente visible, se corresponde el discurso: “nosotros, que nos proponemos hablar del universo diciendo cuál es su origen o si lo tiene, al menos debemos sentir la necesidad de invocar a los dioses y las diosas y rogarles que nos inspiren palabras” (Platón, 1996: 670). La *Ilíada* funciona por ese procedimiento, que va de lo manifiesto a lo invisible y de lo no manifiesto a lo visible. Sócrates también opera así.

El hecho de que el filósofo afirme no saber nada y hable de una suspensión de la inteligencia ahí donde está presente la inspiración, ya debería habernos puesto en alerta sobre lo que habría que esperar de sus discursos, precisamente inspirados. Esto implica el delineamiento de otra área en la que, para estar presente la inteligencia, la inspiración debe ausentarse, lo que no significa que el conocimiento se haya emancipado del fondo divino.

El siguiente pasaje del *Timeo* en que dicho personaje conversa con Sócrates sobre la profecía, puede dar pie a tal interpretación: “la adivinación no es más que un suplemento a la imperfección intelectual del hombre. Nadie, en efecto, en el pleno ejercicio de la razón alcanza una adivinación inspirada y verdadera” (Platón, 1996: 704). Se sigue reconociendo a la divinidad como fuente del conocimiento; y, a continuación, Timeo explica que para lograr esa adivinación verdadera “es preciso que el pensamiento esté dificultado por el sueño o extraviado por la enfermedad o por el entusiasmo” (Platón, 1996: 704), lo que equivale a decir que el ser humano nunca puede profetizar por sí mismo, salvo cuando se encuentra inspirado por el sueño, la enfermedad o el entusiasmo. Intelectualmente, el hombre es imperfecto y, sin embargo, su inspiración se complementa con su inteligencia, toda vez que

al hombre sano es al que compete examinar las palabras pronunciadas en el sueño o en la vigilia, cuando el espíritu está transportado por la adivinación o el entusiasmo; discutir y poner a prueba el razonamiento las visiones y las apariciones y tratar de investigar cómo y a quién presagian un bien o un mal presente, pasado o futuro (Platón, 1996: 704-705).

Esto significa que, si la adivinación era ya un suplemento a causa de la imperfección intelectual del hombre; su razón, su pensamiento, su sabiduría humana, consiste en un suplemento de esas imágenes que le envían los dioses durante la inspiración entusiástica, onírica o por enfermedad, cuya finalidad es su interpretación.

Es decir que, a diferencia del celebrante dionisiaco, que se inicia en los misterios báquicos mientras mira al dios y el dios lo mira a él, esto es: que durante la posesión delirante puede alcanzar el conocimiento inspirado; a diferencia de éste, decía, en el conocimiento humano, hermenéutico, que Sócrates analiza, debe haber *sophrosýnē*, calma y temperancia: “El que ha delirado y cuyo delirio continúa, no está en estado de juzgar sus propias visiones y sus propias palabras; se ha dicho con razón, y ya hace mucho tiempo, que únicamente obra bien el hombre sabio y se conoce a sí mismo y lo que le concierne” (Platón, 1996: 705). Se halla aquí una definición adecuada de lo que es la sabiduría y no remite, por supuesto, a una cuestión sobre delirar o no delirar, sino más bien al sentido del delirio.

Como el fenómeno epifánico se presenta de una manera tan omnipresente en los más diversos ámbitos de la cultura griega, se trata en primer término de reconocer la posesión, no en tratar de interpretarla; una vez que se la reconoce, el hombre que delira, pero que puede ser llamado sabio, no juzga sus propias visiones ni palabras, sino sólo aquello que le concierne: el propio estado delirante, puesto que se conoce a sí mismo. Para poder interpretar tales cosas, acude a otro tipo de sabiduría, la del intérprete, la de la interpretación:

Éste es el motivo por el cual ha instituido a los profetas jueces de las adivinaciones inspiradas. Algunos los llaman adivinos, ignorando que son propiamente los intérpretes de las palabras y visiones enigmáticas; lejos de ser adivinos, es su verdadero nombre el de profetas de las cosas reveladas por la adivinación (Platón, 1996: 705).

2.4.6 Contradicción

Sócrates cree en un conocimiento meramente humano, pero ese conocimiento no es sino la actuación exegética a partir del conocimiento divino y, si bien, los gestos deben permanecer con las palabras, el sabio de Alopece no considera que esto tenga que ocurrir en el caso de quienes den con las imágenes y quienes las interpreten. ¿No es omnipresente lo divino?

Es en este punto en el que surge la molestia del filósofo respecto a quienes se hacen llamar sabios sin saber nada. Es en esa intersección en la que él mismo puede afirmar que no sabe —pues es un inspirado y lo que sabe le viene del dios—. Y es también el instante en que puede pedir un conocimiento sólo humano sin que se le considere un impío o un necio.

Ese conocimiento no del todo desvinculado de lo divino, pero que lee el mundo e interpreta cuanto es de inspiración sagrada, es decir, prácticamente todo en el contexto griego cultural, exégesis de las cosas en sí mismas, es la dialéctica, un pensamiento que da razones de los gestos y de las palabras, que los discute y los investiga, lo que a su vez

postula que el ser humano sólo puede ser intérprete de los signos y de los símbolos, sin que en ningún caso pueda crearlos. Su creación sería tanto como equipararse con los dioses.

Y ése es justamente el escándalo: un *mousólēptos* o *daimoniólēptos* que afirma tener una suerte de oráculo individual mediante el que le habla el dios, al cual también interpreta por medio de un arte denominado dialéctica.

. . .

¿Podrían los estadistas y presuntos sabios no haberse sentido ridículos ante las cuestiones del filósofo que trataba de probar que en el hombre no había conocimiento? ¿No se había granjeado ya suficientes enemistades? Critón, en el diálogo homónimo, le advierte su postura: “pareces empeñado en hacerte a ti aquello mismo en que se empeñarían tus enemigos y en que se han empeñado los que han intentado perderte” (Platón, 1965: 57).

Trataba el discípulo de convencer al sabio para que huyese y no enfrentara las secuelas de un juicio que a todas luces le parecía una burla, una farsa: “la sola introducción del juicio ante el juzgado, tal cual se introdujo, pudiendo no haberse introducido, y la manera como se llevó y éste su final, cual de drama burlesco, da a pensar...” (Platón, 1965: 57). Ya se ha mencionado que Méleto expuso un supuesto ateísmo de Sócrates por medio de un enigma, cuando el asunto de fondo era el equívoco con el *voũς*, pero principalmente el hastío generalizado por la derrota contra Esparta, cuyo resultado le achacaban a Alcibíades.

En el juicio, el poeta Méleto había dicho en representación del militar Ánito, acordándolo antes con Licón el orador, que Sócrates no creía en los dioses del Estado, pero que creía en nuevas divinidades; es decir, el filósofo era acusado de creer y no creer: en otras palabras, le estaban diciendo farsante y simulador, que no creía en nada de lo que creían los demás ciudadanos de la *polis*. Acaso por eso sus discípulos hacían lo que hacían.

Con rapidez, el anciano de 70 años había escuchado la acusación y ya derivaba las implicaciones de cuanto se decía sobre él: “Parece que trama una especie de enigma para tantear” (Platón, 1985: 163), expresó. Después, interpretó a Méleto, imitándolo y, como si se dirigiera a sí mismo, dijo: “«¿Se dará cuenta ese sabio de Sócrates de que estoy bromeando y contradiciéndome, o le engañaré a él y a los demás oyentes?»” (Platón, 1985: 163).

Por su inteligencia y pericia, el filósofo señala la contradicción en la frase mediante la que se lo acusa, “es como si dijera: “«Sócrates delinque no creyendo en los dioses, pero creyendo en los dioses». Esto es propio de una persona que juega” (Platón, 1985: 163). Y habiendo captado su sentido, el pensador jónico optará por su análisis para que los jueces lo examinen con él. ¿No habría podido resolver el enigma y, sin más, contestarlo frente a ellos?

¿Cuál habría podido ser la respuesta? Si Sócrates delinque no creyendo en dioses y luego delinque creyendo en dioses, la réplica debía haber estado entre los dos pares de determinaciones contradictorias creer y servir, que él menciona en relación a su *daimónion*: 1. Sirvo a Apolo, no creo en otros dioses (creo a Apolo); 2. Creo en Apolo, no sirvo a otros dioses. Cualquiera que haya sido una eventual contestación al enigma, prefiere no declararla y dejar de ser el más sabio, como el oráculo había manifestado, sin entrar a jugar al recinto del conocimiento divino, optando por defenderse en el de lo humano, dejando que la farsa lo lleve tras de sí, como si la ironía que él aplicaba fuese ahora aplicada en contra suya.

¿No era Sócrates el tábano que por cuatro décadas confrontó a quien tuvo enfrente? “Compara la ciudad con un caballo perezoso y adormilado, y a sí mismo como un tábano enviado por el dios para despertarlo a riesgo de morir golpeado por la cola del caballo” (Waterfield, 2011: 46). Y, pese a todo, su reflexión era considerada, aun en el ámbito político. ¿A qué viene entonces ese traje de fiesta con que se viste al filósofo, esa máscara de rey sabio, ese enigma que se le lanza, como si estuviese en la escena de un drama ático?

2.4.7 Bufonias

Más que el de un tábano o el del Minotauro, el de Sócrates tiene la estructura del mito de un toro: el de Sópatro, que alude a una fiesta ateniense, la de las Bufonias, dedicada a Zeus el día 14 de Esciroforión, en verano, y de la que Burkert expresa: “Ya en el nombre, y claramente en el ritual, mostraba el carácter del crimen, de la culpabilización, aunque tal carácter no pudiera ser tomado en serio, con lo cual se producía también aquí una farsa” (218: 2014), una bufonada. Se supone que en la época de Sócrates, la festividad era ya muy antigua y se la quería suprimir del calendario cultural, siendo Teofrasto, citado por Porfirio, la fuente a partir de la cual ha permanecido el siguiente relato, constituido de “absurdidades de otros tiempos que la juventud moderna se proponía eliminar” (Burkert, 2014: 218).

Un campesino deja en la mesa de los sacrificios un pastel y unas ofrendas para el dios, cuando llega un toro de labranza que se come el dulce y pisa las oblacones. Encolerizado, Sópatro toma un hacha y, sin pensarlo, mata al toro; “recobrado de su cólera, comprendió el delito que había cometido, lo enterró y, asumiendo voluntariamente el destierro, por considerarse culpable de impiedad, se exilió en Creta” (Porfirio, 1984: 111).

Tras la culpa de Sópatro, acontecen sequías y catástrofes y se envía una delegación a Delfos para consultar a Apolo; la Pitia responde que el delincuente debe regresar, recibir castigo y que si se levanta al muerto en el mismo sacrificio en el que había perdido la vida,

“les irían bien las cosas, con tal de que se lo comieran al muerto y lo hicieran sin reparos” (Porfirio, 1984: 111). Los habitantes montan la misma escena que cuando el toro se comió el pastel: unas muchachas llevan agua, otra persona afila el cuchillo y el hacha, una más toma las armas afiladas, otra las entrega a un tercero, ese tercero le pega al toro y otro lo degolla: “otros a continuación, lo desollaron y todos se lo comieron. Realizados estos actos, cosieron la piel del buey, la rellenaron de hierba y lo pusieron de pie, conservando la misma forma que tuvo cuando vivía; lo uncieron, además, a un arado” (Porfirio, 1984: 111-112).

Tiene lugar entonces un juicio por asesinato. Todos cuantos habían participado en el crimen concurrieron. Las muchachas acusaron al afilador, el afilador al que tomó el cuchillo y el hacha, el que los tomó denunció a quien hizo uso de ellas. “Éste, a su vez, al que había degollado al buey y quien realizó este acto al cuchillo, al que, no pudiendo hablar (*áphonos*), acusaron del crimen” (Porfirio, 1984: 112). Bufonias, dice Burkert, significa la “matanza del buey” (2014: 217). En ella, el *áphonos*, que no tiene voz o que se niega a hablar, resulta el responsable de la acción; en tanto que en *phónos*, que literalmente significa “asesinato”, es perceptible la operación de la palabra, que mata aquello que designa.

El condenado lo es porque así lo decide quien habla. En el siglo V, había de hecho un grupo de profesionales por Atenas dedicados a hablar, fuera o no cierta una acusación, los *συκοφάντες* (*sykophántes*). Robin Waterfield explica que el origen de esa palabra se debía a la veda que desde el siglo VI hubo para vender productos agrícolas y animales a otras regiones griegas, con excepción de los de la oliva, lo que habla de la precariedad ateniense:

Si un conciudadano denunciaba a otro como contrabandista de higos, era un *sykophántes*, alguien que iba «contando cuentos sobre higos»; si entre sus objetivos se hallaba el de congraciarse con las autoridades, se hallaba más cerca de ser un sicofante en el sentido moderno de la palabra (2011: 64).

Es decir, se hallaba más cerca de ser un soplón, un mentiroso o un calumniador. Entre estos *sykophántes* muy seguramente se hallasen Ánito, su orador Licón y su poeta Méleto, quienes con alta probabilidad representasen a una de las facciones de la guerra civil tras la derrota contra Esparta. Y es que, pese a casi ser abatido por Critias, su antiguo discípulo, y los otros tiranos, no por eso se dejó de recelar contra Sócrates. Una vez instaurada la tiranía de los Treinta, estos buscaron convertir a Sócrates en Sópatro. Lo menciona Platón en la *Apología*:

habiéndonos mandado los treinta tiranos a otros cuatro y a mí a Tolos, nos dieron la orden de conducir desde Salamina a León el salaminiano, para hacerlo morir, porque daban esas órdenes a muchas personas para comprometer el mayor número de ciudadanos posible en sus iniquidades; y entonces yo hice ver, no con palabras, sino con hechos, que la muerte, a

mis ojos, era nada, permítaseme esta expresión, y que mi único cuidado consistía en no cometer impiedades e injusticias. Todo el poder de estos treinta tiranos, por terrible que fuese, no me intimidó ni fue bastante para que me manchara con tan impía iniquidad (1996: 12).

Se le pide a Sócrates que en un juicio teatralizado acuse al cuchillo o al hacha y éste se niega. Sólo el cambio de gobierno, la caída de los tiranos, evita que sea asesinado en ese momento. No obstante, al no aceptar formar parte de los rituales de la comunidad, sean cuales fueran, ésta rememora y en un término posterior termina por expulsarlo de cualquier modo, poniéndolo esta vez a él en el centro del ágora, convirtiéndolo en el toro de Sópatro.

Pareciera que ver ahora al filósofo de Alopece desde el enfoque de la farsa —cuando se lo acaba de ver en medio del círculo sacrificial, siendo presa de una ironía disolvente—, en un teatro satírico que lo enmarca en la escena política de Atenas, sería al menos contradictorio, algo excluyente y, no obstante, hay que recordar que Sócrates muere entre la festividad de las Leneas, con un Dionisos de comedia negra, y las Antesterias, festival de toda la Jonia, entre la primera y la segunda fermentación del vino, del *phármakon*, en la mascarada, cuando éste pasa de ser letal a fungir como remedio, purificación, *katharmós*.

Además, no es el único al que se le organiza un juicio teatral, dramatizado, una mascarada, pues también a Hermes, por asesinar a Argos, se lo sitúa en uno: había el dios mensajero recibido una orden de Zeus, pero aun así los dioses lo llevan a un tribunal por su crimen; sin embargo, una vez llegada la hora del veredicto, en vez de votar estos arrojan a sus pies las piedras con las que lo juzgarían, “es absuelto mediante la lapidación simbólica” (Burkert, 2014: 259). Todos avientan las piedras, nadie quiere tocar al culpable, sólo quieren librarse de la culpa. En el caso de Sócrates, nadie quiere matarlo, quieren que se exilie, pero el sabio les hace ver que no hay ningún motivo por el que deban desterrarlo, y los encoleriza: acaban contando cuentos de higos sobre él y él acaba como el toro de Sópatro.

2.4.8 Comedia de inocencia

Escenas similares a las de Hermes o el toro de Sópatro hay en otros mitos y otras fiestas culturales, en las cuales se celebran juicios antes de sacrificios, o escenas fársicas tras acometer asesinatos. Es una especie muy determinada de ritual, sobre el que Burkert (2014: 41) escribe que “entraña un simulacro de disculpa y reparación que a menudo adquiere tintes grotescos, aspecto que Meuli caracterizó con el término «comedia de inocencia». En la base de todo está el miedo que, en vista de la realidad de la muerte, inspira el futuro”. Puesto en otros términos, la tragedia se convierte en una farsa para no sentir toda su gravedad.

Y no hay que olvidar que en el sacrificio se pretende la anuencia del *pharmakós*, del chivo expiatorio, para que su ira y el eventual miasma ocasionado no se cierna sobre los asesinos, para que no los linche la multitud que aplaudía durante la representación, en la comedia. Mas, en caso de que la víctima no dé su consentimiento o no pueda darlo, como ocurre en Cártago con los niños que Frazer menciona eran inmolados a Moloc dentro de una estatua de bronce con cabeza de ternero, “la gente bailaba al son de flautas y panderos para ahogar los gritos de las víctimas que se quemaban” (2006: 330). La fiesta, la risa, el aplauso, pero también la farsa y la comedia, ahogan los gritos para que no se oigan, y tienen en común con los *spondai* compartir el gesto ritual de la culpa por cuanto se pierde y resulta irrecuperable: “El fragor del aplauso cubre los gritos de la víctima. Cuando la *star* o el político son asesinados porque son «demasiado famosos», se dice que el asesino está loco. Pero su locura desvela el origen del aplauso” (Calasso, 2001: 149).

La comedia, el humor, la aclamación, ¿no serán acaso un mecanismo de defensa, un amparo ante la absolutidad de lo real, frente a lo tremendo de la *phýsis* y de los dioses, contra la crueldad del destino y la verdad inexorable de que todos vamos a morir y, por ende, somos víctimas en el sacrificio, de que el sacrificante es el sacrificado, como decían los textos sacrificiales de la antigüedad en la India?

Hay un instante de farsa en el sacrificio, indispensable y despiadado, que se inventa para tratar de responder a esa emoción y no sentir culpa: la víctima quería morir, se dice; todo sacrificio es por propia voluntad, para que la comunidad sobreviviera él/ ella se sacrificó: “El sacrificio es una culpa que se elabora. Transforma el asesinato en un suicidio. Traspone el asesinato en la lejana perspectiva de un suicidio. Tan lejana como para remontarse al origen. Donde encontramos el suicidio divino: la creación” (Calasso, 2001: 137).

Lo mismo sucede con Sócrates, que está en la frontera, en los márgenes, en el umbral entre *sophrosýnē* y *manía*, entre mito e historia, entre farsa y tragedia; ése es Sócrates, con un pie a mitad de todos los estados y de todas las circunstancias, ¿por qué no podría estar también entre el sacrificio *motu proprio* y la calumnia de sus coetáneos, quienes orquestan en su contra una trampa política? Por si no fuera poco, Sócrates está entre Artemis y Apolo.

Nace el 6 de Targelion, el día en que con higos negros el criminal es llevado afuera de la *polis* y azotado en una especie de muerte simbólica, apartándose de la comunidad, o bien sacrificado en efecto. Aristocles, su discípulo, al que le gusta escribir y tiene hombros anchos, nace el 7 de Targelion, cuando ya se celebra la fiesta de Artemis y Apolo, luego de la purificación. Es como si ambos fueran los reversos de un mismo proceso: el veneno y la

cura, tal como esa advocación de Apolo, Phoïbos, construye “lo puro con lo impuro” (Detienne, 2001: 261), más que purificar.

Es curioso advertir hasta qué punto los sentidos de los términos que rodean a Sócrates se superponen unos a otros, no sólo en el *phármakon/ pharmakós*, sino en el “payaso” o “comediante” que Nietzsche le adjudica, cuya dirección puede desplazarse fácilmente hacia “actor” o “intérprete” sin mediación alguna y, dentro de un contexto ritual, de sabiduría divina que envuelve al oráculo, llevar al pensador ateniense al equívoco y llevarnos a nosotros, modernos lectores, a seguirlo en ese equívoco, interpretando una cosa por otra.

Desde la mera razón, lo que acaba de exponerse no tiene sentido: no se puede ser el pensador más racional —*el más sabio de los griegos* del siglo de Pericles— y, a la vez, ser presa de la *manía* del dios y conducido al sacrificio. La narración mítica, sin embargo, tiene una característica y ese su carácter decisivo es aceptar todas las voces y absorberlas, generando distintas variantes de lo acontecido, sin que ello signifique que alguna sea más verdadera, pues lo que ocurre es justamente lo contrario: todas poseen algo de verdad y, como el símbolo, como las premisas del enigma, como la metáfora, no se excluyen entre sí sino que se contrarrestan, con lo que dan a luz significados inauditos pero reales.

Por principio de cuentas, nosotros interpretamos a Sócrates en el ámbito humano; por eso no vemos su figura completamente, por eso no lo vemos aparecer ante nuestros ojos y por eso articulamos juicios tan opuestos sobre él: faltan el sentido cultural y litúrgico, trágico, sacrificial, que ciñe sus acciones. Es lo que se acaba de intentar describir en las páginas precedentes y, con todo, permanece el equívoco.

3. Disolución

3.1 Operación reflexiva

3.1.1 Reflejarse a sí como *solus ipse*

Schlegel ha leído tanto a Kant como a Fichte: sigue a aquél en el concepto de crítica que, para el arte, se reinterpretará desde la perspectiva del poner reflexivo fichteano, esa capacidad de la mente de verse mientras actúa, haciéndose autoconsciente en tal actividad, intuyéndose a sí misma, la cual será puesta al cuadrado por el autor de *Lucinde*.

Como se ha dicho, posición y reflexión descienden en el nacido en Rammenau del concepto de apercepción trascendental kantiana que, a su vez, será identificado con la intuición intelectual, denominada así porque al reflexionar sobre sí misma se pone y, al ponerse, se autointuye al unísono, con lo cual este acto que se desarrolla en el ámbito inteligible recibe del filósofo idealista el nombre de intuición intelectual: la intuición que el Yo absoluto tiene de sí mismo en el acto de inteligir y por el que en ese pensarse se pone. En el fondo de la intuición intelectual, lo que residiría es la unión de objeto y sujeto, según Fichte.

Aunque coinciden e incluso se yuxtaponen en el Yo absoluto, siendo la reflexión “fundamentalmente la forma autóctona de la posición infinita” (Benjamin, 2006: 26), la posición y la reflexión fichteanas parten de ámbitos distintos y se tocan sólo en la autolimitación reflexiva y en la infinitud del poner, esto es, confluyen en la intuición infinita de la posición sensible y en la autolimitación intelectual que el Sujeto absoluto se impone para no continuar su movimiento de reflexión de modo ininterrumpido, sino concentrarse en sí. La intuición intelectual parece el zenit del poner, mientras que para la reflexión sería el nadir.

La posición se ubica en el plano sensible, razón por la que, a partir de la imaginación, puede remontarse al infinito, si bien al final de su movimiento ideal ésta terminará por dirigirse al Yo absoluto, hasta “la representación del representante” (Benjamin, 2006: 27) donde coincidirá con la reflexión que, al salir desde sí para verse volverá siempre a sí misma, al Sujeto absoluto, localizado en el plano inteligible, autolimitándose y concentrándose en sí.

Para Fichte, resulta evidente que quien efectúa la posición y la reflexión, el poner reflexivo en la autoconsciencia, es el Yo absoluto que, en cuanto intuición intelectual que une ambas mitades y que posee la forma de un verse, un salir y un retornar a sí, no se pone sólo como concepto en abstracto sino como algo viviente y efectivo, al ser ella misma su propio objeto. Schlegel, no obstante, pone en duda tal disposición.

Para Friedrich, la autolimitación de la infinitud del Yo absoluto no vendría dada a partir de un no-yo, sino de un anti-yo, un tú: un yo efectivo y viviente que no es mero reflejo inmóvil

del Sujeto absoluto, cuyo eco se replicará en las cosas del mundo. Con ello, el romántico se opondrá a Fichte al ver que tal pensar del pensar conduce a una especie de solipsismo.

En consecuencia, Schlegel criticará esta autointuición del Sujeto absoluto en el filósofo de Rammenau, así como el avasallamiento que éste padece por parte de la *phýsis*: si el pensar del Yo absoluto fichteano no es uno con las cosas a las que supuestamente debe absorber para que se vuelvan parte del absoluto, entonces su reflexión sería sólo un autorreflejarse en el mundo (Benjamin, 2006: 1.II) de manera especular, sin salir de ese movimiento, brindando imágenes propias, nada más, tal como en el solipsismo.

En ese reflejarse sólo a sí, en vez de al mundo, los yoes individuales desaparecerían en la intuición del Sujeto absoluto sin poderse intuir siquiera a sí mismos y sin que en el proceso haya conocimiento verdadero, al ser éste, el Yo absoluto, “incapaz... de distanciarse del nodo en que se encuentra: se muestra ineficaz ante la posibilidad de abrir distancias” (Arce, 2000: 96). Y, sin la posibilidad de distanciarse, sólo puede hablarse del Sujeto absoluto como de algo teórico y abstracto, puesto que todo ocurre en su interior.

Por ello es que, en dos puntos clave, el autor romántico acabará modificando la postura fichteana que lo había fascinado de inicio.

3.1.2 Trasposición de planos

Primero, en vez de establecer la posición en el plano sensible, Schlegel la ubicará en el inteligible, con lo que remitirá el movimiento de la imaginación que se pone a sí misma al ámbito de la reflexión; esto, a su vez, conllevará a que la acción del Sujeto absoluto en la apropiación del no-yo, de la naturaleza, se sitúe de manera directa en el pensar y que, por ende, el pensar se vea atravesado por lo sensible, saliendo a la *phýsis*, con lo que alterará inexorablemente el estatuto del pensamiento, al que entonces se lo podrá cifrar mediante las representaciones, lo cual le conferirá a la noción de intuición intelectual fichteana toda una nueva serie de sentidos, que no podrían captarse si sólo se permaneciera en lo inteligible.

Esta intuición intelectual —que para Friedrich consistía sólo en la autoconciencia del Yo absoluto— se articulará a caballo entre la de intuición de Kant y la de Fichte: se pondrá a sí misma al reflexionar, como en este último, pero será capaz de formar un cuadro al concentrarse en sí, como en el nacido en Königsberg. Es decir que, si bien el autor de *Lucinde* está de acuerdo con el filósofo de Rammenau en cuanto al movimiento reflexivo que efectuó el pensar, no comparte sus implicaciones ni lo aplica en exclusiva a éste: habrá que asignarlo ante todo a la posición que, al modo de la apercepción trascendental kantiana,

viéndose ahora como imagen, puesto que lo hace del lado de la imaginación, se pone, se autointuye y se ve a sí misma. El proceso afluye a la imagen.

Segundo, el no-yo no es una mera resistencia a vencer sino el centro mismo de la reflexión originaria y, por tanto, el poeta no considera que la reflexión permanezca sólo en sí bajo la forma del yo, impasible e igual a sí misma, sino que fundamentalmente reside afuera: “El yo schlegeliano se pone *en lo otro*... consigue elevarse por encima de sí mismo abriendo entre dos instancias el espacio... Este yo produce un *desdoblamiento reflexivo* desde sí a sí mismo que se reconoce en el objeto producido” (Arce, 2000: 96).

Si era idéntico a sí mismo y no se ponía en lo otro, el Yo absoluto de Fichte era visto por Schlegel como alma; para él, aquella presunta reapropiación del no-yo en un nivel superior no tenía lugar. Por el contrario, al proponer la unión de lo diverso mediante la belleza, Schiller postulaba un situarse en lo otro para, de tal manera, enlazarlo con su opuesto y hacerlo pasar a través suyo, lo que implicaba un salir de sí que será recuperado por Schlegel en el siguiente nivel del pensar. No será sólo de Kant y de Fichte de donde los románticos habrían de abreviar en la configuración de su teoría.

Mas aun cuando se trate de una operación diversa a la de Fichte, el autor romántico optará por rendirle tributo a la gramática, al léxico metafísico de sus predecesores, sin dejar de referirse a ideas ni de desvincular el absoluto de la forma de las ideas, aunque —como se mencionó en el primer capítulo— lo que éste entiende por ese término no sea lo que aquél solía designar. De hecho, si se tratara de la Idea platónica, en cierta medida presente aún en Kant pero para hacerla bajar a la tierra, la indagación de los románticos no tendría sentido.

Esas dos actitudes nos parecen hoy día antitéticas y, lógicamente, incompatibles. Pero en realidad ambas se van a suceder y encadenar casi sin enfrentamiento, la primera preparando y abriendo paso a la segunda, de la misma manera que las reformas «hacen la cama» a las revoluciones... ejemplo típico de un comportamiento de transición (1988: 202, 207).

Esta observación de Gérard Genette se refiere a un momento de tránsito en un campo de la teoría literaria y, aunque ahí se habla de otra cuestión —de un problema de los géneros—, la disposición de ambos movimientos es semejante: en los dos casos, casi sin indicio exterior, sin que se hagan grandes modificaciones a la terminología usual, se verifica un cambio concluyente que, con todo, pasará desapercibido durante los primeros tiempos.

3.1.3 Pensar del pensar

Esta doble modificación de la perspectiva en el autor de *Ideen* se manifestará desde el instante en que éste conciba la capacidad del pensar y de la posición —que para reflexionar

sobre su objeto primero ha de ser consciente de sí— como un primer nivel de pensamiento al que llamaré “sentido”, lo que quiere decir que cualquier pensar implicará *de facto* un verse a sí mismo pensando. A este primer nivel de pensar se lo denominará “materia” de la reflexión.

Dado que Friedrich ubicará esta “materia” de la reflexión como una reflexión previa en un segundo nivel, bajo la forma de pensar del pensar, volverá a efectuarse el movimiento de salida, visión y retorno, a partir de la primera reflexión, absorbiéndola en una reflexión capaz de pensar ese primer nivel del pensar que, así, recibirá el nombre de “razón” o “espíritu”, el cual será reconocido como “la forma” de la reflexión, en relación dialéctica con el primer nivel o “materia” de la reflexión. De él, se dice: “El intelecto que se contempla a sí mismo deviene espíritu...” (Schlegel, 2009 [1798]: 148. *Ath.* 339). Se tratará de un nivel reflexivo superior, un pensar de segundo grado que, a diferencia del Yo absoluto fichteano que es alma y, en cierto sentido, se piensa únicamente en el interior de sí misma, saldrá de sí para ponerse en lo otro y, desde ahí, verse.

La intuición intelectual de Fichte y su poner reflexivo —configurados ambos a partir de la apercepción trascendental kantiana—, quedan así asimilados en el Primer Romanticismo Alemán que, percatándose del movimiento de ese salir para verse actuando y retornar a sí, proyecta aquella forma que Schiller había encontrado en la idea de la belleza, por la que el poeta lograba esbozar el proceso de disolución, de la unión de los contrarios que se complementaban en una *figura* de nivel superior que los contenía a ambos: la dialéctica antes de la dialéctica hegeliana. Sólo que los románticos, operando esta reflexión en el ámbito de la posición —el plano sensible—, llevan ya antes de Nietzsche el pensamiento al afuera, al exterior del Sujeto y del recinto de la mente, de vuelta a la naturaleza, en la que los signos iban a confundirse con las cosas o, al menos, con la percepción de éstas.

3.1.4 Forma por excelencia

Se decía en el primer capítulo que para el Círculo de Jena el concepto de belleza schilleriano no era lo fundamental y que, suplantando su operación, en su lugar iba a operar la forma, de cuyo despliegue surgiría el resto de la teoría en esta prístina versión del *absoluto literario*.

El fragmento 252 de *Athenaeum* habla ya de una emancipación por parte de la belleza de la moral y de la verdad; esa emancipación de pautas ajenas a las de la forma misma, son las que se buscará anteponer al declarar la belleza como algo más que la idea, un absoluto. Es lo que se anuncia en el fragmento 256 (Schlegel, 2009 [1798]: 121) de *Athenaeum*:

La belleza no es simplemente un pensamiento vacío de algo que debe ser producido, pues es, al mismo tiempo, la cosa misma, una de las formas de actividad originarias del espíritu humano; no se trata sólo de una ficción necesaria, sino también de un *factum*, esto es, de un *factum* eterno y trascendental.

El dominio inteligible de la idea de la belleza desciende a la cosa misma, es la cosa misma, un *factum* que se muestra a través suyo. Aquello que para Schiller y Fichte era la forma —la que la belleza efectuaba al unir lo inteligible y lo sensible, que en el Sujeto absoluto es reflexión y autopoición de sí— para los románticos apenas será un primer grado reflexivo, una materia de la reflexión y del pensar sobre la que, a su vez, el pensamiento puede volver a verse en el acto de su propia reflexión, poniéndose de nuevo y retornando a sí mismo (como en Schiller) desde lo otro, creando un nivel superior de conciencia a partir del movimiento previo que acaba de efectuar. La belleza se emancipa y es caracterizada *per se*.

El segundo nivel reflexivo, el pensar de segundo grado, contiene la reflexión primera que, aunque también se ve a sí al pensarse, no se pone en lo otro sin embargo, como en Fichte según Schlegel: si lo hiciera en un momento posterior —acogiendo en sí el primer pensar, entonces lo haría para urdir un nivel superior de conciencia, que se añadiría a la primera reflexión, en un movimiento dos veces consciente de sí mismo. Para el Romanticismo, ese movimiento dúplice origina la “forma estética” (Benjamin, 2006: 41) *κατ’ ἐξοχήν* (*kat’ exokhén*), la forma a secas, ya no forma estética o forma bella, en cuya conformación participan Fichte y Schiller, ambos a partir de sus respectivas lecturas de Kant.

Así, la *Frühromantik* sale ella misma del ámbito inteligible y se retira de la sombra del Idealismo, sólo para retornar a sí desde la naturaleza y, reabsorbiendo el discurso filosófico, hacerse consciente de sí y de sus propios recursos: continúa pensando, pero ahora del lado sensible, desde el arte y la *phýsis*, a partir de imágenes, de determinaciones y exposiciones empíricas, capaces de conectar con el absoluto y de hacer visible lo infinito.

Este segundo nivel del pensar —surgido desde la reflexión dirigida hacia el primero— será para los románticos la “auténtica reflexión”, el “autoconocimiento” del primer nivel de conciencia, la “forma canónica del pensar” que el yo de la reflexión tendrá en un segundo nivel y que, por su inmediatez, es decir, por su capacidad inmediata para el conocimiento, será llamado también “conocer del pensar” o “conocer intuitivo” (Benjamin, 2006: 30).

3.1.5 Absoluto de las formas

Para Fichte, posición y reflexión habían de detenerse en el Yo absoluto para que su sistema no dejase de ser operativo: el no-yo atajaba el poner y su movimiento ideal llegaba hasta la

representación del representante, el Sujeto absoluto, mientras que al interrumpirse la infinitud de la reflexión se recogía igualmente en el Yo absoluto.

Se trataba de un pensar “que engendra su objeto” (Benjamin, 2006: 32) y no de un pensar que, pese a ver su objeto en sí mismo, haciéndolo suyo, primeramente había debido hallarlo fuera, por lo que Schlegel desestimaba tal postura, pues así las cosas resultaban incognoscibles, toda vez que éstas eran sustituidas por la conciencia del Yo absoluto en su continuo reflejarse a sí y no al mundo. En cambio, para los románticos, “que parten del mero pensarse-a-sí-mismo como fenómeno” (Benjamin, 2006: 31), la forma por antonomasia no sería la de un Yo absoluto, en cuyo interior hubiera de tener lugar la reflexión; la reflexión estaba afuera, en las cosas o, mejor dicho, en el retornar a sí mismo desde afuera.

Para Schlegel, siguiendo a Fichte en esto, la escisión sujeto-objeto quedará anulada, al tratarse de un estadio inherente a la reflexión, el cual forma parte del medio de las formas, que también será denominado sistema por los románticos.

Asimismo, difiriendo del nacido en Rammenau, en Friedrich tampoco habrá conocimiento de un objeto por un sujeto cognoscente, sino el nexa o la conexión de dos sujetos en el espacio en que el pensarse se ve y retorna a sí, esto es, la conexión de dos sujetos —o como el berlinés los llama, la conexión de dos centros de reflexión—. Así, dos centros de reflexión se hallan y, pasando uno a través del otro, conectándose entre sí, enlazándose, se conocen por la forma que describen: poniéndose uno en el otro, se conocen entre sí y se reconocen a sí mismos, siendo esa conexión, ese trasponerse en el otro, ese vínculo, lo estratégico para el Círculo de Jena. El Todo y Uno está, entre sí, interconectado.

Por ello, el poner reflexivo fichteano *per se* no será lo más importante para el Primer Romanticismo Alemán: ese papel lo desempeñará la conexión de las formas en su movimiento, en el interior del medio de la reflexión, de ese medio absoluto que cobrará otros nombres: “Lo absoluto aparece ora como formación, ora como armonía, como genio o ironía, como religión, como organización o como historia” (Benjamin, 2006: 45). También aparece como *phýsis*, poesía —poesía trascendental— o arte. Incluso como idealismo mágico. O crítica. Pero, a final de cuentas, todo dependerá del modo de aparecer de ese absoluto.

Para los románticos, el absoluto —ya iba siendo hora de decirlo— es ese espacio, ese medio en que los centros de reflexión, las formas, se ven a sí mismas como un pensarse, en que bajo la forma de la imagen que se pone a sí misma, las formas se intuyen y se perciben; y, en ese medio, en el absoluto, se encuentran y se vinculan entre sí esos centros de reflexión que, como formas reflexivas, pueden o no ser humanas, las cuales, al hallarse con

otros centros de reflexión, efectúan el movimiento de salir y ponerse en lo otro, en otra forma, viéndose desde ésta, pasando a través suyo y reconociéndose a sí para luego retornar.

Como fenómeno, el pensar del pensar es sí mismo, medio absoluto de las formas y no Sujeto absoluto, ya que su movimiento está inscrito en la propia animación de la *phýsis*, en su *continuum* de creación y destrucción de las formas, de un ir y venir de una a otra, y, aunque tal reflexión parta de un yo originario, un tú que estaría ya antes que mi yo y que el Yo absoluto fichteano —el cual constituía sólo una forma del sí mismo—, el pensar es ante todo *phýsis*, “esencia pensante, la cual no necesita ser un yo” (Benjamin, 2006: 55).

Sin embargo, más que esencia pensante, habría que llamar a la naturaleza centro de reflexión, centro pensante, insistiendo en que este conocimiento de las formas del que se habla y que se pone a través de la forma, está afincado en lo sensible. Es un conocimiento de y desde la *phýsis*: “Mientras que Fichte oponía la actividad humana a la naturaleza, vista como materia inerte que había de ser moldeada, para Schelling la naturaleza ya no es mero ‘no-yo’ sino que es propiamente actividad, yo inconsciente” (García, 2015: 288).

El absoluto, indica Benjamin, el medio de las formas, sería el “medio común al percipiente y a lo percibido, tal como la historia de la filosofía enseña en Demócrito, el cual deriva la percepción de una parcial penetración material de sujeto y objeto” (2006: 59). En el segundo capítulo, al hablar del *voũç*, se ha visto ya cómo en el presocrático tiene lugar esa mutua interpenetración entre dos formas, por la inspiración de un aire divino.

Como explica García Bacca a partir de un fragmento de Demócrito, para el filósofo griego “la opinión se formará en los hombres por afluencia o entrada (ἐπί) de figuras que se apoderen de nuestra mente, que nos configuren “eidéticamente”, que nos impriman o descubran una “proporción o medida” (1984: 381). Esta última glosa sobre Demócrito, se cita para dar cuenta de esa parcial penetración mencionada por Benjamin que existe entre sujeto cognoscente y objeto, en el que las figuras de naturaleza eidética se apoderan de la mente y, poseyéndola, le imprimen su proporción o medida. Es relevante notar que la mente de los hombres es formada por figuras o formas de cierta proporción o medida y que, justamente, la manera en que esas formas se imprimen en la mente conforma las distintas opiniones.

Esto, sin presentarse bajo una formulación tan extrema como la de la *manía* o la posesión mental —aunque su operación mantiene la misma forma—, es esa interpenetración que se ha visto al hablar en Anaxágoras del *voũç*, aquel aire que para Demócrito suscitaba la presencia del dios en el organismo humano y que, como tal, era la fuente no sólo de la percepción sino del propio conocimiento.

3.1.6 Intensificación, infinitización, romantización

Como se recordará del cuarto apartado del capítulo previo, Sócrates afirma no creer saber más de lo que sabe, pues aquello que sabe no procede de él sino de lo otro que lo invade y que, en cierto modo, lo desaloja de sí mismo y anula su individualidad, a fin de conocer.

Esto es similar a lo propuesto por Schlegel, quien explica que para que tenga lugar el conocimiento, al unirse con otro centro de reflexión, el yo debe disminuirse. A esa capacidad del yo de retornar a sí, acrecentándose, o de anularse poniéndose en lo otro, “Schlegel la denomina voluntad” (Benjamin, 2006: 38). Es decir que, suspendiendo el movimiento de reflexión *motu proprio*, la intuición viene a enfocarse y a ponerse en un objeto determinado.

Según Friedrich, en la voluntad interviene el factor crítico de la decisión, ya que tal operación —el autolimitarse— se desarrolla en el ámbito de la libertad, lo inteligible; mientras que, en la anulación de toda individualidad durante la posesión divina padecida por Sócrates, no hay decisión propia: el agente externo es un tirano que se instala en el alma y la colma. Mas, pese a las diferencias, en el fondo se trata del mismo movimiento: salir, verse y volver.

Dado mediante intuición intelectual en la percepción inmediata de las cosas, en tal conocer las cosas se ven —se autoconocen a sí mismas— debido a esa interpenetración de que se hablaba. En esta epistemología del Romanticismo, el conocimiento es ante todo un autoconocimiento, de lo uno en lo otro. Dice Benjamin (2006: 57) al respecto que “donde hay autoconocimiento la correlación sujeto-objeto está superada o, si se quiere, hay un sujeto sin correlato absoluto” (2006: 57). Sería el Sujeto absoluto de Fichte, pero no puesto por sí mismo sino gracias a lo otro, como una conexión en el absoluto, en el medio de las formas que, como se ha visto en el inciso previo, puede ser la propia *phýsis* o, de hecho, en primer término es la *phýsis*, puesto que el reflexionar como fenómeno es ella misma. Por tal razón,

ningún conocimiento es posible sin el autoconocimiento de lo por conocer, y... éste sólo puede ser estimulado por un centro de reflexión (el observador) en otro (la cosa), en cuanto que el primero se intensifica mediante repetidas reflexiones hasta la comprensión del segundo (Benjamin, 2006: 59).

El yo se disminuye, se suprime —saliendo de sí— y la reflexión se suspende, pero para enfocarse en lo otro, hasta llevarlo al autoconocimiento, que sería un conocimiento de sí en el medio de las formas, en el absoluto. Esta operación se repetirá hasta que cada uno penetre en el otro, esto es, se interpenetre o, a decir verdad, tenga lugar una autopenetración, puesto que la cosa se conoce a sí misma y penetra en sí al conocerse en la

conexión en el absoluto. Por este método, se consigue también “incorporar otras esencias, centros de reflexión, cada vez más en su propio autoconocimiento” (Benjamin, 2006: 57).

La repetición de ese movimiento reflexivo enfocado en lo otro —en que se cancela la distancia entre el otro y el yo— es lo que los románticos llaman potenciación, salir de sí y convertirse en el objeto, una conexión que más valdría llamar de sujeto a sujeto, a la que también se da el nombre de intensificación, infinitización, romantización, absolutización. Es el romantizar de Novalis, el acto que busca romantizar el mundo, el horizonte, las montañas.

Queda clara entonces la diferencia que hay entre la concepción romántica de la reflexión, que tiene lugar en la *phýsis* y a través de ella, en el sí, con la autolimitación y la interrupción del movimiento reflexivo fichteano: para los románticos, la percepción de las cosas, si se las ve de veras —identificándose con el objeto—, es ya el conocimiento mismo. Dice Benjamin que, en ese método epistemológico, al objeto no se le hace ninguna pregunta, sino que uno se disuelve en el medio de las formas para conocer el objeto e igualarse a él, lo que constituye una operación irónica, “pues en el no-saber... sabe mejor” (2006: 61).

Lo anterior significa que, lejos de situarse en el yo como absoluto, los románticos se sitúan en lo que, visto desde el discurso filosófico racionalista, sería el objeto, el no-yo, la naturaleza para, desde este sí al cual se desplazan, contemplarse a sí mismos como pensar, contemplando el mundo en su despliegue y contemplando las cosas autopercibiéndose, con lo que se convierten en uno con la naturaleza, en el absoluto, anulándose.

Una vez disueltos en la *phýsis*, los centros de reflexión se contemplan como la *phýsis* misma, mas corren el riesgo de no retornar a sí, sino de permanecer en el perenne proceso de transformación y destrucción a que las formas están sujetas en la naturaleza, interrumpiendo así “el proceso del conocimiento, que por su constitución es un *regressus in infinitum*” (Calasso, 1994: 46), integrándose a un centro de reflexión de mayor magnitud, diluyéndose en él y en el medio y, por tanto, perdiendo toda individualidad.

El conocimiento filosófico, de corte científico, en cambio, pide un yo, una identidad, un sujeto esencial al que el espíritu debe volver tras la extrapolación reflexiva.

Por otro lado, durante la disolución en la *phýsis* se da rienda suelta al acto del *góēs*, a quien condenaba Platón por simular ser “alguien omnisapiente” (1988c: 463) o, como Calasso traduce tal frase del pasaje 597d de *República X*, por ser un “hombre capaz de transformarse sapientemente en todo” (1994: 399), es decir, por ponerse en lo otro de sí, haciéndose uno con ese otro centro de reflexión, con esa forma, pues tal es lo que hace el *góēs*, el intérprete, el artista, expulsado de la *polis* no por inmoralidad sino por abandonarse

a lo otro y confundirse con él, por afirmar con su práctica el hecho de que el dios también se convierta en lo otro de sí y tome muchas formas, en lo que según el discípulo de Sócrates no habría un conocimiento de la verdad sino la sombra de la verdad, una imitación de tercer grado: las acciones, la palabra viva, cederían a las apariencias y, en ese sentido, no habría conocimiento más allá de una metamorfosis incesante en la uno iría a disolverse.

El estado de no retorno es la disolución de la forma característica en que uno mismo consiste, implica la unión con el absoluto y el hundimiento del yo, de toda identidad; es similar a la disolución del sujeto por la *manía*, mediante la inspiración; la ironía del sucumbir en la tragedia, viéndose a uno desde una perspectiva superior hasta el instante en que la visión la individual desaparece en la visión divina del sí. Schelling lo pone en otros términos: “la vida, como resultado del querer y del poder del sujeto de existir como otro, es la contingencia en la que el Ser se redime temporalmente de su ser como nada” (Grave, 2011: 68). Como nada individual, hundida en el Ser y en la naturaleza, deja de ser un yo.

Por lo anterior, aun cuando siga usando un léxico absoluto o trascendental, con esta toma de posición el Romanticismo se distancia en definitiva de Fichte, pero también de Kant y de toda tradición racionalista: aunque más tarde Schelling y Schlegel abjuren de sus posturas correspondientes —el primero al buscar la síntesis trascendental durante el resto de su vida en la razón y el segundo al convertirse al catolicismo y, a partir de 1804, abandonar la perspectiva del sí y volver a la del Yo absoluto en *Las lecciones Windischmann*— el gesto habrá sido realizado y tendrá consecuencias, tal como la forma que, desligándose de la fuerza de la *phýsis* que la puso en pie, sigue viviendo por sí misma, por su propia fuerza.

3.1.7 “El más antiguo de los seres”

Hasta aquí, el absoluto expuesto ha sido primordialmente el de la *phýsis*, cuya condición continuará evocando Schelling años después al inicio de *Las edades del mundo: Lo vivo de la ciencia suprema sólo puede ser lo vivo primigenio, el ser al que no precede otro, el más antiguo de los seres*².

Sin embargo, el absoluto para los románticos, el medio de las formas, también puede aparecer bajo otras determinaciones; como formación, religión, ironía o genio, organización, historia o arte. Mediante todas estas formas de exposición, el absoluto fulgura o es intuido.

² Citado en 1.1.3 Abismo infranqueable.

El arte, como reflexión de la forma sobre sí misma, será una actividad privilegiada, pues el absoluto intuido en las formas empíricas de la *phýsis*, podrá captarse de forma sensible en la obra. Esto es algo que ya Johann Adolf Schlegel, padre de los hermanos August Wilhelm y Friedrich, señalaba: “la naturaleza misma puede ser, sin imitación, el objeto de la poesía” (Genette, 1988: 208). La *phýsis* piensa pero, primordialmente, es creadora de formas, su actividad eminente es la ποιήσις (*póiesis*), la acción de la φύσις de hacer surgir o brotar desde sí las formas más variadas, como la rotación de un planeta, el crecimiento de una planta o de un niño desde el vientre materno, como se veía en el primer capítulo.

Esta naturaleza es la que se manifiesta mediante la obra de arte, que no copia su forma ni la imita sino que encuentra a través de ella la percepción de lo absoluto y, en consecuencia, lo objetiva. Es lo que, de acuerdo a Platón en el *Fedro* (244 E), distingue a la ποιήσις de la τέχνη, donde *téchnē* sería interpretada simplemente como técnica y la ποιήσις (*póiesis*) como la captación de lo divino o de lo absoluto.

Sin embargo, entre los románticos, la *téchnē* no es una mera destreza física que emula o aparenta ser algo que no es; por el contrario, es un conocimiento de las formas sensibles, en las que se presenta la visión del absoluto. El arte es el medio al que transitan las formas de la *phýsis*.

Por eso, la intuición intelectual fichteana se transformará en intuición estética en Schelling. Al absoluto, no como *phýsis* sino como arte, como medio de las formas pero artísticas, se llegará también por la reflexión, pero ésta será llamada crítica, crítica de arte, con lo que no sólo el sí podrá postularse como naturaleza sino igualmente como *téchnē*.

El absoluto puede captarse mediante la obra artística, con lo que los románticos postulan un absoluto del arte, constituido por todas las obras de arte en conjunto, las ya realizadas y las que permanecen en potencia suspendidas entre el ser y el no ser, un medio de las formas al que cada obra por separado accede al reflexionar sobre sí, es decir, al criticarse, con lo que conoce otras formas de ese absoluto y se conoce a sí misma, tal como hacían los centros de reflexión en el despliegue del absoluto a través de la *phýsis*.

En esta operación romántica, se cumplirá al fin la unión de poesía y filosofía, sujeto y objeto, lo inteligible y lo sensible, captados desde lo natural a través de la reflexión mediante las formas empíricas bajo la determinación del pensar. ¿Se trata de una imitación? Más bien, se trata de un igualarse a la forma, de convertirse en lo otro de sí, como se ha visto.

Schelling, en línea con ese sendero, seguirá más de cerca el itinerario de Schiller que Novalis y F. Schlegel. En la intuición estética, lo inteligible se objetivará en la forma empírica,

a la manera en que la idea de belleza unía lo sensible y lo suprasensible: “el Yo es trasladado a una lucha consigo mismo que sólo puede terminar con una intuición estética” (Schelling, 2005 [1800]: 419). El anhelo de infinito y la conciencia de la finitud pugnarán dentro del yo reflejado en la obra que, al objetivarse, hallará al fin la armonía. La obra, ese sí, es un yo.

Parte de la concepción crítica de la poesía ποιήσις en el Círculo de Jena, formulada como si fuera la actividad de la φύσις, en su correlación con la τέχνη —que la capta—, está contenida en el fragmento 238 de *Athenaeum* (Schlegel) del que cito unos pasajes clave:

Existe una poesía cuyo uno y todo consiste en el vínculo de lo ideal y lo real, y que, por consiguiente, en analogía con la jerga filosófica, tendría que denominarse poesía trascendental... Pero del mismo modo que no atribuiríamos mucho valor a una filosofía trascendental que no fuera crítica, esto es, que al representar el producto no representara también el agente productor y que en el sistema de los pensamientos trascendentales no ofreciera a su vez una caracterización del pensamiento trascendental; asimismo, esta poesía trascendental debería combinar los materiales y los experimentos para una teoría de la facultad poética... De este modo, debería representarse a sí misma en cada una de sus representaciones, y ser simultáneamente poesía y poesía de la poesía (2009 [1798]: 115).

La poesía trascendental es una τέχνη, capaz de captar la ποιήσις de la φύσις. En el ámbito del arte, esa operación reflexiva se llama crítica. De este fragmento, del que se suprime un pasaje para su análisis en el próximo apartado, son perceptibles al menos cuatro cuestiones, en las que ya se delinea la *literatura absoluta* calassiana.

Primera cuestión: esta poesía trascendental, esta Poesía absoluta, al modo del Yo absoluto fichteano pero situada desde el sí, es, por supuesto, el engarce entre lo ideal y lo real, entre lo inteligible y lo sensible; la respuesta desde el arte a la escisión kantiana.

En segundo lugar, esta poesía es una determinación sensible —esto es, es poesía—, pero igualmente se constituye como la reflexión de esa determinación sensible sobre sí, es decir, también es crítica de la poesía —es poesía de la poesía—, conciencia de la poesía que poetiza mientras se crítica como obra de arte.

En tercer término, esta poesía de la poesía, al verse y reflexionar sobre sí, puede retornar tras haber salido y seguir criticándose, criticándose a sí misma, alcanzando nuevos niveles de conciencia y uniéndose a otras formas artísticas, incorporándolas en sí, postulándose, al unísono, como despliegue y como la propia teoría de ese despliegue.

La cuarta cuestión, la más determinante y, a la vez, la más relegada por la filosofía, en tanto que analizada desde la teoría literaria como algo separado de cualquier contexto filosófico, simplemente como una especie de tropo o de figura retórica: que al tratarse de una

crítica de la poesía, el menor de los Schlegel exige representar asimismo —como en el cuadro de *Las meninas* de Velázquez— al agente productor de esa poesía de la poesía.

Esto quiere decir que en la poesía de la poesía se tiene que captar a quien realiza la obra para, de tal modo, ofrecer una caracterización de ese pensar absoluto, de esa ποιήσις absoluta, lo que equivale a distinguirla de cualquier otra forma reflexiva en el sistema de los pensamientos absolutos, en el medio absoluto de la poesía, lo que se consigue al conformar también como parte de la obra a aquél que la escribe, que la está escribiendo. En *Lucinde*, pero además en *Conversación sobre la poesía*, tal operación es efectuada por F. Schlegel.

Tal caracterización se había hallado en el fragmento 121 de *Athenaeum*, cuando Friedrich se refiere al ideal como idea y *factum* al mismo tiempo —como lo ideal y lo real en el fragmento 238—, lo que incluso simboliza el autor invocando a los dioses, esas formas que, aun cuando están complementemente caracterizadas, individuadas y henchidas de nombres y de atributos, es decir, totalmente singularizadas, abarcan amplias parcelas de la realidad.

No obstante, hay que destacar que el absoluto como ideal al que en *Athenaeum* 121 remite F. Schlegel —al ser éste en el que se realiza la operación reflexiva, la conexión de lo inteligible y lo sensible— reenvía a un contenido absoluto y no propiamente a una forma absoluta, como lo es la obra de arte. La palabra religión, que se ha mencionado en múltiples ocasiones en el capítulo primero, como el vínculo de poesía y filosofía, es, en efecto, la unión de ambas mitades de la esfera, pero en cuanto al absoluto como contenido. Indica Benjamin:

Los románticos no conocen un ideal del arte. Simplemente consiguen una apariencia de éste mediante solapamientos del absoluto poético como la moralidad y la religión... Y de un *a priori* semejante parte la filosofía del arte de Goethe... el ideal es una unidad conceptual suprema, la del contenido... una unidad de distinta índole (2006: 110).

Otro de esos solapamientos sería la ποιήσις que, sin embargo, también remite a absoluto como forma, mientras que al hablar de religión y de ideal, aun cuando refieran al contenido absoluto, los románticos tampoco dejan de pensar en la forma, puesto que lo exponen —el contenido absoluto— en términos formales, al requerir su individuación y su caracterización, es decir, al demandar que se haga pasar a su agente productor a través de la operación crítica, lo que sitúa al fragmento 121 en el contexto del 238, en el medio de las formas artísticas. Novalis expone: “Todo sentir absoluto es religión” (2006 [1798]: 55).

Benjamin apunta que los románticos obtienen un solapamiento del absoluto, pero no dicho absoluto. Felizmente, para saber cómo son esos contenidos absolutos, en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán* el filósofo también brinda ejemplos de él a

partir de Goethe, quien interpreta a las nueve musas como nueve contenidos absolutos o puros. Más adelante, el poeta “los llamará arquetipos” (Benjamin, 2006: 111).

3.1.8 Recurrencia

Schelling, el más cercano a la exposición sistemática de la filosofía de un modo tradicional y no fragmentario, también se presenta como el más inclinado al contenido absoluto.

Es él quien en el *Sistema del idealismo trascendental* habla del genio, recuperándolo de Kant y de Schiller que, a su vez, lo recuperan de Edmund Burke, en una línea racionalista que se explica la obra de arte por el gusto, o bien por el estro, siendo ésta algo agradable, bello, desinteresado, ornamental y sin regla, ocurrido en el poeta de modo inconsciente.

Aunque F. Schlegel y Novalis, e incluso Hölderlin, tratarán de evitar la embriaguez, así como cualquier alusión al transporte divino bajo la forma de la inspiración, postulando la sobriedad como un atributo necesario de la obra de arte para eludir su disolución total, con la intuición estética Schelling se ubicará más próximo a Demócrito y, paradójicamente, más cerca de Schiller y de Kant y, con ello, de la tradición racionalista que ve al arte sin regla.

Sobre el contenido absoluto como ποιήσις o como inspiración, indispensable más allá de la forma para la obra de arte, Calasso señala en *La literatura y los dioses* a partir de un mito hindú que, una vez las formas han sido utilizadas por los dioses, la fuerza de éstas se apaga. En ese mito sobre cómo consiguen sus nombres los 33 dioses nacidos de Ka o Prajāpati, estos usan las formas, en específico ciertos metros poéticos para envolverse en ellos y elevarse hasta el cielo, los cuales quieren emplear los hombres después, aunque ya no les sirven de nada.

Los modernos, embebidos en la superstición de la forma como técnica, hablan de la ineficacia del mito, del ritual, de los antiguos símbolos, en suma, de la palabra sagrada, pero atienden sólo a su polo discursivo, no al polo gestual en el que se produjo por vez primera el sentido de esa creación, de esa palabra doble. A esa condición de las formas otrora efectivas del ritual que parecen haber perdido en la modernidad su fuerza, una vez el mito se separó del contexto en que había despuntado, Bernardo Pérez la llama “*moldes vacíos*” (2007: 115).

Pero, para que su sentido se actualice, para que el absoluto como forma actúe, es necesario acudir a ese contenido absoluto y no sólo a la reflexión como operación crítica: “Esa «ebriedad» que nosotros llamamos inspiración es el único artificio al que se puede recurrir para reavivar los metros, sometidos al uso temerario que han hecho de ellos no los hombres sino los dioses mismos” (Calasso, 2002: 146).

En la concepción del arte en Schelling, acaso por la intuición estética, éste se presentará como un acto al que espontáneamente el poeta se sentirá impelido, sin saber con exactitud las razones, como si la naturaleza hablara a través de él y lo instigase a la creación, con lo que acabaría transformándose en algo más que un simple sujeto consciente: “parece haber aquí una contradicción que sólo es posible por un acto del genio, es decir, por una inesperada coincidencia de la actividad no consciente con la consciente” (2005 [1800]: 421).

La intuición, la reflexión y la operación crítica —a la que ya se puede uno referir también como operación literaria— se convertirían en órgano de la poesía, quedando a disposición del poeta durante el acto creativo. Así, el arte podía ofrecer el absoluto mediante la obra en un objeto finito y sensible: “El Absoluto que Schelling considera revelado en el genio es pues un Absoluto inmanente, el yo originario del cual el yo consciente es una manifestación” (García, 2015: 291). Sin lugar a dudas, tal planteamiento schellingiano entroncaría con aquél más antiguo del *daimon*. La intuición intelectual, por un inesperado repliegue histórico, resultaba ser una vez más el antiguo *voũç*.

El *daimon*, finalmente, es ese agente cuya traducción en *El asno de oro* haría Apuleyo, convirtiendo al mensajero de los dioses socrático en el genio latino: “parece ser que Apuleyo fue quien tradujo el término griego *daimon* por el latín «genio»” (Azara, 1993: 68). El genio atravesaría la Edad Media en los textos de los Padres de la Iglesia, reapareciendo en *Sobre el furor divino* de Marsilio Ficino y en sus traducciones de Platón. De ahí, un poeta francés del siglo XVI, Régnier, retomaría el delirio divino —la *manía*— del neoplatónico renacentista:

para Platón y, en cierta manera, para Ficino, el tirano era un agente externo, un dios, éste ahora residía permanentemente en el interior del poeta: era su genio que le obligaba a ser artista desde pequeño y le impelía a apartarse de la sociedad. Las bases de la creación romántica ya estaban puestas (Azara, 1993: LXX).

Las imágenes inspiradas por el genio —por la intuición estética schellingiana— serían las de los viejos cultos y los mitos que, pasando a la literatura y a la filosofía, persistirían aún, apuntando en dirección a un contexto analógico no siempre claro, las más de las veces erosionado, como un *molde vacío*, pero con un sentido tan vigoroso como para que la palabra no quedase huérfana. Es decir que el fondo divino que se le adjudicaría a tales símbolos se liga a un entorno cultural que ha desaparecido y que cambia en el tiempo, pero que al no dejar de transformarse nos sigue hablando. Los arquetipos serían tales imágenes:

“El arquetipo es una imagen típica, recurrente... una repetición constante como variación de un mismo tema que siempre retorna./ Los arquetipos se establecen como figuras simbólicas capaces de construir narraciones como patrones míticos” (Pérez, 2007: 04).

Una imagen típica, que no deja de aparecer y que, a partir del símbolo, se estructura como narración en ese tejido que es el mito. Hay que agregar que, aun cuando tales imágenes son la materia de este arte crítico, de esta poesía de la poesía que reflexiona sobre sí y genera su propia teoría, la *téchnē* no las crea sino que las descubre, las ve —en el sentido que se le ha dado a la visión en el primer capítulo en su vínculo con el *voũç*—, las desoculta de la *phýsis* donde, según Heráclito, les gusta ocultarse: “se hallan, antes que cualquier obra creada, en aquella esfera del arte en la que éste no es creación, sino naturaleza” (Benjamin, 2006: 111). Por eso se dice usualmente que el arte imita la naturaleza; sin embargo, no se trata de una cuestión tan simple de imitación sino de desocultamiento.

Lo que el arte imita o, mejor dicho, la forma que imita el arte y que ha aparecido en primera instancia en la naturaleza, es algo invisible, un atisbo del absoluto, una intuición del absoluto presentándose a través de la *phýsis*, una forma arquetípica que, oculta en el *continuum* de las formas, aparece una y otra vez, de manera recurrente, ante la visión del artista, quien, gracias a su genio, según Schelling, es capaz de captar ese vislumbre del absoluto, objetivándolo en la obra de arte. Ese absoluto invisible sólo puede verse en la obra, es el contenido como absoluto de la obra de arte. En la Antigüedad, tal recurrencia tenía otro sentido y aludía a la inspiración divina que, a través del *daimon*, hacía ver y hablar al poeta.

Bajo este entendido, cada obra de arte estaría tratando de captar esas imágenes iterativas, esos arquetipos, pero no conseguiría jamás hacerlo, dada su naturaleza finita y efímera, así como un océano no cabe en un vaso de agua, aun cuando el agua dentro de ese vaso ofrezca ya una imagen del océano en su conjunto, simbolizando su todo. Dicho de otra manera: aunque se tenga conciencia de la finitud y de la imposibilidad de tal esfuerzo, el artista no cesará en su tentativa por percibir lo absoluto y objetivarlo en la obra.

Es en este punto donde entra el absoluto de la forma. Mediante la operación reflexiva, pero puesta en el medio de las formas del arte, es decir, mediante la crítica —u operación literaria—, la obra artística se infinitiza, se romantiza, se potencia, se intensifica y, en resumen, se absolutiza. Cada obra de arte particular, como forma, da la imagen del todo y, el conjunto de las obras, se acerca más a esa imagen del absoluto en su totalidad. Es intuición.

Ahora bien, Schlegel no acepta sin más la existencia de arquetipos en el medio del arte, aun cuando en *Ideen* 102 alabe a Winckelmann por reconocer el arquetipo de la moral en el arte griego; reconocer arquetipos —tal como lo hace Schelling en su *Filosofía del arte*— significaría que el devenir que se pretende exponer no es tal, pues en el fondo estarían latiendo siempre esas imágenes y ello clausuraría la posibilidad del arte romántico que había encadenado su destino al devenir como movimiento de la naturaleza, inmerso siempre en un *continuum* de creación y destrucción de las formas, en un no acabar constitutivo de la obra.

Acerca de remitir la obra de arte a los arquetipos, en *Lyceum* 119 se escribe que “sigue siendo siempre inmodesto enviar su sí mismo a una exposición como un arquetipo” (Schlegel, 2012 [1797]: 129), es decir, como si se tratara de algo dado y puesto de una vez por todas, algo a imitar; mientras que en *Athenaeum* 119 (Schlegel, 2009 [1798]: 83) es posible leer: “¿Qué clase de analogía hay pues, podemos pensar, entre las monedas de oro o plata y algunas habilidades del espíritu tan seguras y perfectas que acaban convirtiéndose en arbitrarias y que, en cambio, surgen de manera tan casual que podrían parecer innatas?”.

Friedrich no está en contra del arquetipo, de la *Urbild*, de la imagen originaria, sino de una especie de arquetipo o, más valdría decir, de una especie de modelo, la de lo clásico que, inmediatamente, se pretende perfecta e inamovible. Schlegel (2012 [1798]: 161) añade:

El arte antiguo no quiere retornar totalmente, a pesar de que la ciencia trabaje incansablemente con todos los tesoros acumulados de la naturaleza. Esto es lo que suele parecer, sin embargo, todavía falta algo, y esto es precisamente lo que viene solo de la vida y lo que no puede dar un modelo (*Athenaeum* 192).

Es decir que, pese a usar el nombre del arquetipo, en cualquier caso se busca no operar con éste como lo hacían los griegos, por la simple razón de que es algo inmóvil. Benjamin apunta: “el concepto de arquetipo es el privilegio de los pensadores antiguos” (2006: 117).

Tampoco se cede a la inspiración por motivos semejantes: si la obra se basa en el genio, entonces no hay reglas formales y el arquetipo adviene al poeta inconscientemente, colmándolo y brindándole la pauta de la creación artística sin su intervención.

La discusión estaba servida y se dirigiría contra la Antigüedad, como momento en que el arte más se aproxima a captar los arquetipos. En pos del origen, Novalis y Schlegel lo subvierten, quieren sobrepasar y hacer lo que la Antigüedad no pudo; son, en ese sentido, como Schiller. Pero Schelling y Hölderlin tienen una postura distinta, más mesurada, más consciente de lo que ahí se juega. Todos, empero, pretenden unir lo moderno y lo antiguo.

Aunque no es posible en este espacio reconstruir la discusión que cada uno de estos autores entabla con la Antigüedad al interior de sus respectivas obras, es preciso consignar

al menos en parte la conversación que mantiene este último poeta, pues su postura brinda la pauta para discutir otro tópico igualmente relevante para esta exposición: el del repliegue de lo divino, la infidelidad de los dioses, con el que se cierra este apartado.

Así, pues, antes de continuar con la exploración del medio del arte, hay que consignar otro ámbito de las apariciones del absoluto.

3.2 Envés del tiempo

3.2.1 Aporía de la Antigüedad

La reflexión romántica de segundo nivel, el pensar de segundo grado, es un conocimiento de y desde lo otro que, al efectuar el desplazamiento, se reconoce a sí como sujeto que conoce.

A partir de Kant, el desarrollo histórico en la filosofía cobra mayor relevancia, dado que lo primero que la crítica kantiana pone es la reflexión, no ya la del objeto sino la de la propia mirada sobre el sujeto de conocimiento y, en ese sentido, tal labor no puede dejar de inquirir por el instante en que eso que se estudia ha sido creado o concebido.

Se quiere poseer el conocimiento de origen, como si se lo hubiera inventado.

Pensamiento e historia pugnan por el principio para poder plantearse el presente y, sobre todo, para proyectar o programar, para intuir y adivinar el devenir, como quiere la crítica romántica, lanzada a la perfección gradual del absoluto y de las obras que lo conforman.

En ese saber, se es parte de un medio absoluto al que se arriba saliendo de uno, viéndose y retornando a sí, ya con ese *saber-con* de lo otro en sí mismo, en el cual se ha participado en la reflexión o la crítica, pues tal movimiento también lo efectúa el arte a través de la obra. Así pues, percepción de la *phýsis* y reflexión de la *phýsis*, Antigüedad y reflexión de la Antigüedad, deben ser simultáneas. Todo tiende a la reflexión. Ni el arquetipo ni la Antigüedad están inmóviles. Friedrich (Schlegel, 2009 [1797]: 33-34) escribe en *Lyceum* 39:

La historia de la imitación de la poesía antigua, especialmente la que se ha llevado a cabo en el extranjero, también resulta útil, entre otras cosas porque los conceptos cruciales de parodia involuntaria y de ingenio pasivo se pueden desarrollar en ella del modo más fácil y completo.

Y en *Athenaeum* 143: “No se puede forzar a nadie a considerar a la Antigüedad como clásica o como antigua; esto, al fin y al cabo, depende de máximas” (2009 [1798]: 89). La Antigüedad, si se la toma al pie de la letra, aparece como una parodia de sí misma, como algo no sólo ajeno sino bufo que, para no perder sus poderes, para que no sea un *molde vacío*, necesita actualizarse cada cierto tiempo, con lo que su horizonte está deslizándose. Hay que estarlo llenando con el alma del presente para que sea espíritu y pueda hablarnos.

También en *Lyceum*, Schlegel (2009 [1797]) afirma: “No se debería invocar al espíritu de la Antigüedad como si fuera una autoridad, los espíritus tienen la particularidad de no dejarse atrapar ni exponer ante los otros; los espíritus sólo se muestran a otros espíritus” (35). Esto quiere decir que para efectuar el movimiento de reflexión hacia lo otro, lo otro tiene que ser un espíritu que también reflexione sobre sí y sobre el mundo, lo que implica que no

haya fijeza y sí en cambio transformación, en la que lo uno sea constantemente lo otro de sí. Con ello, los románticos “instauran al mismo tiempo, porque aunque solo sea confusamente disponen ya de la ‘matriz’... la filosofía de la historia” (Lacoue-Labarthe, 2012: 31).

Lo ingenuo griego, tal como lo caracteriza Schiller, es un contrasentido, una paradoja: pasa desde siempre por el tamiz reflexivo, por lo que debe afirmarse —según la terminología schilleriana— que tal presunta primera categoría de tipo natural consiste ya en un artificio, una síntesis dialéctica surgida de la oposición de otras dos, siendo una tercera categoría.

El punto de partida que el autor de *Calias* supone mera imitación de la naturaleza, un modelo realista, una copia que exhibe la visión de los antiguos, no es el inicio, por el que tanto se preocupan Hölderlin y el Círculo de Jena, quienes piensan que el origen, de hecho, es algo que se crea continuamente, una coordenada caída, intermedia, en el camino entre “lo divino ingenuo” y lo lógico/ sentimental: “Cada cual ha encontrado en los antiguos lo que necesitaba, o lo que deseaba; sobre todo a sí mismo” (Schlegel, 2009 [1798]: 91. *Ath.* 151).

Los románticos quieren cumplir a los antiguos en el presente, su presente; tampoco partirán, empero, desde esa perspectiva para sus correspondientes búsquedas, como sí lo hará Hölderlin, quien hallará en Schiller una paradoja: hay que imitar y concluir algo que no está fijo y que, por eso, debe reinterpretarse cada vez para que emerja su sentido. El arquetipo que mostraban las obras de arte antiguo se reconstruyen ininterrumpidamente.

Aun así, el poeta se tomará la aporía con la seriedad del juego en que uno va implícito: “soñamos con originalidad e independencia, creemos decir algo totalmente nuevo, y todo esto es, sin embargo, reacción, como si dijéramos una débil venganza frente a la servidumbre con la cual nos hemos comportado hacia la Antigüedad” (2014 [1846]: 35).

Novalis y Schlegel afirmarán que ni los arquetipos, ni el arte clásico que los contiene, son creaciones que se hayan dado para siempre de una vez, sino que esa Antigüedad que los percibía de tal modo se funda y vuelve a fundarse, una y otra vez, en un movimiento de reflexión sin fin. En cierto modo, ocurre lo que ya ha sucedido en la historia de la filosofía:

El carácter teatral del pensamiento occidental, la identidad continua del escenario, su aspecto de juego en que los peones se desplazan siempre en el mismo tablero, viene dado por la tácita aceptación de una regla: que el *primum* esté siempre en medio de los números, que el origen se encuentre en el recorrido y se imponga igualmente como origen..., siendo así que el origen sólo puede estar fuera del tablero, pues el tablero es ya la dispersión... Si la filosofía es el pensamiento que parte de cero, el pensamiento sin suposición, la filosofía occidental es el pensamiento que parte de cero para llegar, cada vez, a suponer un *primum*. Pero no hay camino entre cero y uno (Calasso, 1994: 28).

El origen —y su prototipo, su captación arquetípica— que los griegos habían debido imitar al hacer su creación, la cual según Schiller debían concluir los modernos, inexorablemente yace perdido en los confines del tiempo, fuera del tablero; sólo se lo conjetura tratando de reconstruir su reflejo a partir de lo disperso, pues el origen griego, también una invención de carácter reflexivo, se hunde en la obscuridad. Para Hölderlin, no cabrá la sospecha de que los griegos han sido inventados y que su *primum*, el del modelo clásico, racional, basado en el *logos*, pero que cree “en” la *phýsis* y la juzga “real”, es un pensamiento supuesto. Por lo que, de expresarse todavía, ese pensamiento griego se expresaría en lo no formulado.

El poeta de “Pan y vino” no rehuye a la paradoja y, aun cuando paulatinamente ésta se enreda más, trata de contestarla; se pregunta entonces, ¿qué debe completar esa Alemania que se busca a sí misma?, ¿qué ha de imitar en los antiguos para, después, llevar a término lo que de ellos quedó incumplido? ¿Qué persistió sin cumplirse y qué es lo imitado, lo a imitar, si ni siquiera se puede reconstruir lo griego en sí, lo griego como tal? Como apunta Lacoue-Labarthe, lo imaginado por los modernos será siempre algo distinto de lo griego.

En el movimiento del pensar del pensar, situado ya en el plano sensible por Schlegel, en lo inmanente, es decir, en el medio que hace visible al absoluto y en el que creación y destrucción se alternan, los románticos distinguen un yo absoluto y un yo originario como polos opuestos, cada uno con su reflexión; una reflexión absoluta y una reflexión originaria:

la reflexión absoluta abarcaría el máximo y la reflexión originaria el mínimo de realidad... si bien en ambos está cabalmente contenido el contenido de toda la realidad, de todo el pensar, sin embargo en el primero está desplegado con suma nitidez, mientras que en los otros está sin desplegar y sin nitidez... Este yo originario es el absoluto, la quintaesencia de la plena reflexión infinita (Benjamin, 2006: 33).

Es como si se dijera que el yo originario es el prístino y verdadero Yo absoluto, aunque aún sin formar, sin despliegue, como el propio caos, concentrado en el principio en sí mismo, antes de la separación de las cosas, antes de que el todo conforme un mundo ordenado; en tanto el yo absoluto sería un yo desplegado en formas, pero siempre a partir del yo originario.

Del origen, no obstante, permanece algo no desplegado y es precisamente ahí donde habría de inferirse lo griego para Hölderlin. Pero ese residuo, esa matriz de la que la reflexión es sólo el resultado —y frente a la que uno debería medirse— está más allá de lo que puede imitarse o llevarse a término, pues ni siquiera es perceptible.

En una de las determinaciones del yo absoluto, entendida aquí en su despliegue sensible, el *primum* debe suponerse, aun cuando éste se halle en la transformación, a la

mitad, en medio de los números, tal como hace Schiller con los antiguos, si bien ese origen no podrá ser “el” origen, aunque se opere como si lo fuera y se lo imponga como tal. Así,

la cuestión del principio se abisma en la imposibilidad de determinarlo: el principio es postulado, paradójica y trágicamente, como aquello que escapa al pensamiento y que, no obstante, éste afirma como lo no pensado en él porque es la materia de la actividad que resiste todo intento de penetración y de fijación conceptual (Grave, 2011: 56).

Esta paradoja, de acuerdo a Crescenciano Grave, muestra aquello en que para Schelling se cifra lo trágico para la filosofía moderna: los límites a que el conocimiento discursivo puede llegar nos dejan a las puertas de algo que no puede ponerse en palabras y su posibilidad de ser, en ese confín de lo racional, es seducida por la disolución. Y a ella propende, como evidencia el autor de *Hiperión o el eremita en Grecia*.

3.2.2 Fulguración

Hölderlin que, pese a todo, buscará —tal como Schiller pedía— cumplir lo inconcluso de los antiguos, como tratando de explicarse un enigma del oráculo, se interrogará pensando cómo conseguirlo. Previamente, sin embargo, le asaltará la pregunta ineludible: ¿qué es lo griego?

Acerca de tal aporía, Lacoue-Labarthe (2010: 88) expone en “Hölderlin y los griegos”: “Grecia como tal, como Grecia *misma*, no existe. Ella es al menos doble, dividida; en última instancia está desgarrada... lo que de ella conocemos, que es quizá lo que fue o lo que de ella se manifestó, no es lo que realmente era, y lo que era, en cambio quizá nunca apareció”. Esto parece un juego de palabras pero en realidad entraña una imposibilidad: la de encontrar un origen, un principio, a partir del cual determinarse, valorarse uno mismo y pensarse.

Grecia es una imagen ideada a partir del Partenón, la democracia, la filosofía y la literatura de Homero, de los trágicos y de Píndaro, en una palabra, de la *sophrosýnē*; pero es un país enunciado por el pensamiento discursivo y por la claridad. Grecia, empero, como se ha intentado mostrar en el capítulo anterior, es fundamentalmente, la desmesura, lo ctónico, la propensión a lo divino y, aun cuando en ella haya claridad, en su fondo late algo tremendo.

Si tal interpretación puede efectuarse, se debe a la exégesis que tanto los románticos como Hölderlin hicieron de lo griego, como advierte Lacoue-Labarthe: “lo que inventan los Schlegel es, en resumen y poco importa bajo qué nombre, la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco” (2012: 31). En otro texto, el pensador francés (2010: 89) añade que “la Grecia que Hölderlin inventa es en el fondo la que no dejará de atormentar el imaginario alemán hasta nuestros días”. ¿Cuál es esa Grecia? En esa página, el filósofo ya la había descrito: “Grecia salvaje, presa de lo divino y del mundo de los muertos, sometida a la efusión

dionisiaca o a la fulguración apolínea (que Hölderlin no distingue entre sí), entusiasta y sombría, negra, por ser demasiado brillante y solar. Una Grecia oriental...”. La Grecia trágica.

Si se sigue el pensamiento de Hölderlin, en la lectura que de éste efectúa Lacoue-Labarthe, es notorio que —para el poeta— la labor legada por Schiller radicaría en superar algo inexistente, que es otro y cuya diferencia, carácter e irreductibilidad, ni siquiera pueden ser contrastados con lo moderno: habría que medirse frente a algo cuya silueta no es visible, ponerse en un otro desconocido y seguir el canon de lo que, en el fondo, considerando factible una eventual obra de traducción, sería sólo fragmento. La tarea es desmesurada.

Al retomar la dicotomía schilleriana y volver al concepto aristotélico de *téchnē* contenido en la *Física* (199a 15-17), Hölderlin empezará ese sendero traduciendo lo ingenuo y lo sentimental como lo característico e irreductible de cada cultura para, así, ir en pos de lo griego. De aquí que la paradoja especulativa del autor de *Cartas sobre la educación estética del hombre* sea transcrita a la relación dialéctica entre lo propio o natal —nacional, nativo; patriótico o patrio— y lo impropio, extraño o extranjero: “Nada aprendemos con más dificultad que a usar libremente lo nacional. Y, según yo creo, precisamente la claridad de la presentación nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo” (2014 [1846]: 137), con lo cual el poeta de “El archipiélago” torcerá el sentido de la bifurcación en Schiller. Y eso, en vez de acortarle el camino, no hará sino dificultar su empresa.

El fuego del cielo, que es lo ingenuo de los griegos, en los modernos es parte de lo reflexivo o artificial; en tanto que lo ingenuo de los modernos —la claridad de la exposición, de la presentación, la *sophrosýnē*— proviene de lo reflexivo entre los griegos: lo que se creía compartir con los antiguos era lo impropio entre ellos; mientras que, en cuanto se pensaba que no les era innato, podría empezarse a indagar el origen de lo griego mismo. Los términos no están fijados: lo ingenuo puede contener matices y ser caracterizado como sentimental; lo sentimental, a su vez, puede ser ingenuo. Pero Hölderlin no se detiene ahí.

En segundo lugar, el autor de “El archipiélago” postulará que, para poder usar libremente lo propio, cada cultura debe “haber hecho antes la prueba de su alteridad” (Lacoue-Labarthe, 2010: 88). Tal será el presupuesto. Aparece así el papel que la reflexión juega en Hölderlin, en todo instante; por eso, en la carta que remite a Böhlendorf, se habla de la dificultad de usar lo natal, puesto que —para apropiárselo— uno debe antes haberlo abandonado y luego volver a él, en lo que constituiría una suerte de magno movimiento reflexivo, sólo que aquí, en lo concreto, lo que se está pidiendo es que tal reflexión la aplique en sí mismo el absoluto, saliendo de lo patrio, viéndose desde lo otro y retornando a sí.

3.2.3 Filosofía de la tragedia

Si el absoluto se ha distinguido como medio formal, ya sea de la naturaleza o del arte, ¿cómo es posible que en su reflexión, la de este absoluto, pueda hallarse lo griego como origen propicio a la elucidación de aquello en lo que lo moderno consiste?

El absoluto en Schlegel aparece no sólo como arte o *phýsis* sino como religión, por su contenido. Friedrich también habla del absoluto como historia, formación, armonía, genio, ironía, poesía trascendental, crítica u organización; pero, es innegable que la historia tiene una distinción y un acabado mayores entre los románticos. Y la ironía es el repliegue.

Schelling, conforme a la perspectiva desde la cual se contemple el absoluto, distingue que, en primer término, éste puede ser ideal —si se lo observa desde el plano inteligible— o real —si se lo ve desde el sensible— y que en este último plano, aun cuando se trate del *hen kai pan* (el Uno y Todo) romántico, que es otro nombre del absoluto, la experiencia en la cual se inscriba quedará determinada por su aparición. Crescenciano Grave (2002: 73) escribe:

A cada una de estas determinaciones en las que la unidad productiva aparece sin modificar su esencia, Schelling las llama *potencias*. La naturaleza, la historia y el arte son las potencias del único ser que, sin alterar su esencia, aparece absolutamente en distintas determinaciones.

Además de la naturaleza y el arte, que también se hallan en Friedrich, Schelling sitúa la historia como uno de los principales despliegues del absoluto.

Hay que recordar que al yo absoluto y al yo originario corresponden, como se ha dicho, una reflexión absoluta y otra originaria. De la reflexión originaria, en que está sumergido el origen, el principio, el *primum*, nada sería viable expresar, salvo que en ella está contenido todo —*hen kai pan*— el contenido de la realidad como Uno sin despliegue.

A partir de esta reflexión originaria, Schelling reconoce tres perspectivas desde las que puede contemplarse el despliegue del yo absoluto en el plano empírico; tres potencias diversas de articulación de cuanto es, en las que no obstante está implicada una ausencia, un vacío: en el origen, o antes del despliegue, hay un residuo, algo que se ha hundido desde siempre en el inaccesible abismo del tiempo, por lo que nunca podrá ser visto ni penetrarse en él, aun cuando sobre esa abertura esté fundamentado el yo originario, lo absoluto. Ese residuo es lo que se extravía en cuanto la indiferencia pasa a ser existencia, en cuanto lo originario se torna absoluto y comienza a desplegarse en el devenir temporal.

Esa carencia es percibida no sólo por el absoluto —la *phýsis*—, cuyo estado es propender así a la melancolía, sino que cada una de las determinaciones sensibles percibe

esa condición de incompletitud y extranjería, incluido el ser humano. Y cada parte, por sí misma, e inclusive el Uno y Todo, busca volver a estar reunido, como cuando no había escisión, antes del origen. Dice Grave al respecto: “En la creación de la poesía trágica acontece una manifestación simbólica del conflicto metafísico del principio que siendo como nada quiere serlo todo” (2011: 76). Cada determinación física, comparada con el absoluto, es nada, pero, a pesar de su condición finita, quiere abarcarlo todo para subsanar la herida que la propia creación ha causado al desgajarse del absoluto originario que era pura indiferencia.

Esta condición, en que se basaba la tragedia antigua, con todo, aparecerá desplazada en la modernidad: ahora no se trata de la abundancia de lo exterior ni de una superrealidad que abrumba, sino que la nada del comienzo, antes del origen, amaga con devorar cuanto se ha desplegado a partir suyo o, más bien, del absoluto en cuyo centro había un hueco.

Esto, que ahora es condición de lo trágico en la actualidad, a mitad del devenir, se hace perceptible en Schelling: “puesto que todo lo que es, es resultado del desalojo que la esencia atrae sobre sí existiendo, entonces ella, para no abandonarse en la nada, tiene necesariamente que convertirse en lo otro de sí” (Grave, 2011: 66). El despliegue del Uno y Todo vacía su contenido originario, la nada, que se objetiva en seres y cosas, saliendo de sí y volviéndose lo otro de sí mismo, su opuesto: la existencia. La muerte, entonces, no será sino el movimiento reflexivo contrario, el retorno del absoluto a sí mismo, vez tras vez. Pero en tal proceso, por la oquedad que en su centro había, se ha dejado un residuo.

Una vez hecho el despliegue, cuando el absoluto quiera retornar a sí, buscando ser lo que era, no podrá reincorporarse a su anterior estado: “el retorno del sujeto a sí mismo en la total transparencia de su esencia nunca se consuma del todo. La subjetividad buscando regresar a sí se potencia infinitamente a través de sus propias objetivaciones finitas” (Grave, 2011: 67-68). Y, de modo semejante a como nunca se vuelve a ser lo que se era, al desplazarse a otro centro de reflexión, nunca se es del todo uno mismo, sino siempre otro:

Lo que activa la tragedia del Ser es la bifurcación entre la quietud (y permanecer como nada) y el querer a sí mismo y alterarse, devenir otro de sí mismo; lo trágico es la contradicción originaria que aparece en tanto la mismidad esencial, para afirmarse, tiene que diferenciarse existiendo en la diversidad contingente (Grave, 2011: 68)

que, de hecho, al estar compuesta —la mismidad esencial— por objetivaciones incesantes e infinitas, presas por la necesidad, es decir, efímeras y cambiantes, nunca puede tenerse a sí misma más que en el cambio, lo que constituye una paradoja. Lo trágico es no poder ser nunca sí mismo, no residir jamás en uno sino en la distancia entre sí y lo otro, siempre en el cambio, cíclicamente, transformándose, como la naturaleza, incluso tras la muerte.

Esto condena a las determinaciones al devenir, pero una vez siendo consciente de esa condición, este saber en el que el Uno se ve a sí mismo en lo otro, exilia a la *phýsis* de sí misma y, por consiguiente, expatria al hombre de la naturaleza y lo sitúa como forastero en su propio medio: “El actuar, como objetivación del saber, es el medio por el cual el Sujeto o Ser primordial se vuelca convirtiéndose en mundo objetivo humano e histórico” (Grave, 2011: 71). Mas el vacío, el residuo del origen, no se anula, sino que se traslada al nuevo escenario.

Schelling, a diferencia de Kant y Fichte —y hasta el propio Schiller—, para ingresar de lleno en la historia, está situado en lo absoluto como *phýsis*; su punto de partida no es el pensamiento, no es lo inteligible, sino el devenir, lo inmanente, anticipándose así a Nietzsche no sólo en la cuestión de la tragedia moderna, con lo que, pese a hacer visible la condición trágica de todo cuanto es, impide la clausura del absoluto y, por tanto, pone la base filosófica para una interpretación histórica, no fija ni acabada de una vez.

Así, el movimiento al que tiende toda la época, de Kant a Hegel, pasando por Fichte, Schiller, los románticos y Hölderlin —sin mencionar a muchos otros autores que no han aparecido en este texto—, se hace más claro. Cito *in extenso* a Lacoue-Labarthe:

El retorno crítico se acompaña, en efecto, de un motivo constructivo: se trata, tal es el horizonte constante del proyecto, de hacer (o de rehacer, en versión moderna) la gran obra clásica que le falta a la época, a pesar de Goethe. Más precisamente, dado que una problemática crítica de la imitación habrá sido (como en todo el período de finales de siglo) el lugar de emergencia de la filosofía de la historia, se trata de hacer más o mejor que la Antigüedad: sobrepasar y completar a la vez la Antigüedad en lo que esta tiene de inacabado o no cumplido, en lo que no ha conseguido consumir del ideal clásico que vislumbraba. Lo que supone en suma operar la síntesis de lo Antiguo y lo Moderno o, si se prefiere, anticipando la palabra hegeliana (pero no necesariamente el concepto), superar —*aufheben*— la oposición de lo Antiguo y lo Moderno (2012: 32).

Por ello, el filósofo francés expone que lo romántico es, en cierta medida, la instauración del “origen retrospectivo” (2012: 474), un desdoblamiento crítico que busca resolver la problemática origen, con lo que la presentación del absoluto se traslada del ámbito de la *phýsis* al escenario de la filosofía de la historia.

3.2.4 Paradoja de la apropiación

Hölderlin está situado desde la determinación histórica del *hen kai pan*, la segunda potencia distinguida por Schelling, en la que también es visible la exigencia de la operación reflexiva.

No es que el poeta siguiera al nacido en Leonberg en la evolución de su pensamiento, comparte con éste y con los románticos una misma matriz crítica con la que viene a operar la presentación del absoluto y sus diversas determinaciones.

Sobre la historia, los integrantes del Círculo de Jena consideraban que había que articularla como obra artística, si se entiende por obra artística la reflexión de segundo grado expuesta en incisos previos, cuyo medio absoluto es el de las formas del arte. Así, a los acontecimientos hay que “elearlos a la categoría de filosofía... depurarlos y darles validez general, hasta el punto de que podría parecer que fueron concebidos y elaborados por alguien que al mismo tiempo fue pensador, artista y héroe” (2009 [1798]: 107), expresa Schlegel. Los hechos deben ser caracterizados, conformarse como formas artísticas reflexivas.

Lo que subyace en dicho pasaje es la operación crítica que une o —más bien— describe aquí sus condiciones: la historia, concebida como filosofía y arte, como forma que reflexiona sobre sí misma, condensa los acontecimientos y los vuelve susceptibles de intuición, con lo que paralelamente estos adquieren coherencia y se pueden desplegar, vinculándose unos otros, creando nuevos niveles de conciencia y centros reflexivos.

En un contexto semejante, Hölderlin ve desenvolverse el axioma de Schiller, que busca la propia identidad como confrontación con el origen y como complementación de ese punto de partida, acorde al desplazamiento que ha experimentado desde entonces. La historia también reflexiona y, tal como la *phýsis*, sale, se pone en lo otro y retorna a sí misma, sin tampoco ser capaz de regresar a lo que era en el origen. Se lo impide el paso del tiempo: cambia su perspectiva y, por ende, la exégesis de los sucesos, de un modo más flagrante.

Para ser sí mismos, los griegos han debido abandonarse primeramente, saliendo de sí para ponerse en lo otro: eso otro que ellos no eran, que no les era propio, natal, patrio, era la razón, la claridad de la exposición, la medida en la presentación, lo extranjero, lo extraño, lo impropio que, empero, Schiller les adjudica como suyo desde su perspectiva moderna, innato a su naturaleza. “Lo Ingenuo griego es por consiguiente una adquisición; y no es nada que se pueda relacionar de manera cualquiera con lo natural” (2010: 91), expone Lacoue-Labarthe. Pero lo ingenuo, que para el moderno es lo racional, no es de ese modo para el griego.

Hölderlin así lo ve y, en consecuencia, en la carta a Böhlendorf arriba citada, le dice a su amigo, siguiendo a Schiller en su exigencia, pero discrepando de su interpretación: “Precisamente por eso, serán —los griegos— a *superar* más bien en la hermosa pasión” (2014 [1846]: 137). Hay que completar a los griegos, pero no en lo que para Schiller era lo ingenuo en ellos sino *más bien* en la desmesura que, el autor de *La muerte de Empédocles*, sí observa con nitidez en los antiguos; esto es: hay que completar a los griegos en su propio

ámbito, el de lo trágico y, una vez *superados*, lo moderno puede retornar a sí y entender por qué su naturaleza propia es la razón, la claridad de la presentación, la medida. Antes no.

Hölderlin (2014 [1846]: 138) añade:

lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido. Por eso nos son tan imprescindibles los griegos. Sólo que no los alcanzaremos precisamente en lo que para nosotros es propio, nacional, porque, como queda dicho, el *libre uso* de lo *propio* es lo más difícil.

Lo más difícil es ser consciente de lo propio. Habría que realizar el ejercicio de salir de sí, verse y retornar para poder adquirir esa conciencia y saber entonces en qué radica lo nativo, lo patrio, no en una acepción literal, como lo referente al terruño o al territorio en que uno ha nacido, sino lo natal en relación al impulso que a uno lo nutre, el cual es consustancial, innato, propio a cada cultura, según Hölderlin.

Por eso debe hacerse el ejercicio de desapropiarse de lo propio para, en lo otro, hallar lo propio y ser capaz de retornar a éste, apropiándose de él con los medios impropios de que ahora se dispone. Pero antes, hay que saber qué es lo propio en cada caso. Sigue Hölderlin en dicha carta: “En nosotros ocurre a la inversa. Por ello es también tan peligroso abstraer para sí las reglas del arte sólo y únicamente a partir de la superior calidad griega... no nos es lícito en absoluto tener algo *igual* a ellos” (2014 [1846]: 138). ¿Qué es eso *igual* a que se refiere?

No es posible una desapropiación de lo trágico y la desmesura, puesto que lo propio de los modernos es la claridad y la razón, no es posible desapropiarse de algo que nunca les ha pertenecido; por ello, es peligroso abstraer las reglas del arte antiguo y obtener algo *igual* a ellos mediante su propio itinerario: esas reglas son suyas, situadas y deducidas desde su conformación cultural, que es diversa. Para los modernos no será posible encontrar tal claridad expositiva por la simple razón de que esa claridad a los griegos les era ajena. En ese sentido, el proceso actual debe ser inverso al de los antiguos, aunque paralelo a éste.

Hölderlin ve y sabe que esto es una paradoja y así se lo transmite a Böhlendorf:

Suena paradójico. Pero lo afirmo una vez más... lo propio nacional será, con el progreso de la cultura, cada vez menos importante. Por eso son los griegos menos dueños del pathos sagrado, porque éste les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de presentación, desde Homero, porque este hombre extraordinario tenía alma bastante para apresar en favor de su reino de Apolo la *sobriedad junoniana* occidental y así apropiarse verdaderamente lo extraño (2014 [1846]: 138).

Lo que Homero realiza es la apropiación de lo impropio, de lo extranjero, pero no sale de sí sino que lo pone en sí mismo y, desde ahí, lo intensifica, lo infinitiza, poniéndose él en lo otro que ha entrado en él, en su alma. Los griegos no tenían aún tal individualidad e interioridad

para hacer ese movimiento de salir de sí, según se infiere de la indicación de Hölderlin sobre que el aedo tenía tanta alma para apresar lo impropio, lo que significa que la operación espiritual de salir de sí no ha sido efectuada; de lo contrario, el nacido en Lauffen am Neckar lo señalaría. Es como dice Schlegel: “El espíritu es filosofía de la naturaleza” (2009 [1797]: 43).

No obstante, en la operación de Homero hay una especie de reflexión mediante la que se funde con lo extraño, con la claridad de la exposición que, con seguridad, ya puede ser reconocida en Sócrates y en algunos de los filósofos que lo precedieron, quienes son capaces de salir de sí y, desde ahí, verse y ver lo griego, iniciando la operación reflexiva.

Con todo, tales pensadores y artistas sólo han iniciado la reflexión, pero no la han completado, retornando a sí mismos, sino que persisten en esa operación. Desde ahí, sobre todo en la dialéctica, en la filosofía, en el pensar discursivo, los griegos se vieron a sí mismos, contemplaron lo que eran e intensificaron a tal grado su reflexión en ese ámbito, que hoy creemos que son esa operación especulativa que entonces acometieron.

Si entiendo la lectura de Hölderlin, apropiándose de lo extraño, esos griegos sucesivos —desde Homero a Sócrates— reflexionan en lo que les es impropio y extraño, en lo racional, pero sin el movimiento de retorno a lo suyo, a lo patriótico, al instinto divino. Apunta Lacoue-Labarthe: “No sólo era parte de su destino el apartarse del cielo, y con total fiel infidelidad, olvidar lo divino que inmediatamente les era demasiado cercano, sino también organizar esta vida desde entonces sobria y desembriagada, y mantenerla en una justa medida” (2010: 90).

Lo griego que se conoce actualmente —la Acrópolis, el siglo de Pericles, la *Ilíada*, los fragmentos de los filósofos trágicos que han subsistido, las obras de Esquilo o Sófocles, los poemas de Safo— no es sino evidencia de su apropiación de lo extraño, las secuelas de su posición en lo otro, el sacro abandono de la desmesura y la abundancia, la infidelidad divina; pero en ningún caso constituye un modelo a imitar, no es un punto de partida desde el cual verse a uno mismo y medirse, porque esos antiguos no han hecho el movimiento de retorno a sí mismos. En suma, conocemos algo que ellos no son y lo que son no acaba de aparecer.

3.2.5 Tiempo ocioso

Una vez que los griegos lograron tal preeminencia en la claridad de la exposición, bien podrían haber hecho el movimiento de retorno para apropiarse de lo propio con los medios impropios que habían adquirido; sin duda, lo habrían hecho, explica Lacoue-Labarthe (2010: 91): “Pero esta adquisición fue además lo que causó la pérdida de los griegos... Algo detuvo

entonces al pueblo griego en su movimiento de apropiación. Algo difícilmente asignable... lo divino, probablemente, se retiró definitivamente, se dio media vuelta definitivamente”.

Lo que detuvo a los griegos, el movimiento al que en “Pan y vino” (1978 [1826]: 68) Hölderlin alude como a “Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen/ Und das Trauern mit Recht über der Erde begann” [cuando el Padre apartó su rostro de los hombres/ y justamente comenzó el luto sobre la tierra], está brevemente desarrollado en sus “Apuntes sobre *Edipo*” (2014 [1846]: 155-156. Lo subrayo es del poeta):

... en un tiempo ocioso, el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga laguna y *la memoria de los celestes no se pierda, se comunican en la forma, que todo lo olvida, de la infidelidad*, pues la infidelidad divina es lo que mejor hay que guardar.

En momento tal, el hombre (se) olvida a sí mismo y al dios, y se da la vuelta —cierto que de manera sagrada— como un traidor. En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo o del espacio.

En este límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios, porque él no es otra cosa que tiempo; y uno y otro es infiel: el tiempo, porque en tal momento se vuelve categóricamente, y comienzo y final en él no pueden en absoluto hacerse rimar; el hombre, porque en este momento tiene que seguir la vuelta categórica y, con ello, no puede en absoluto en lo que sigue igualar con lo inicial.

Lo que detuvo a los griegos en su apropiación para acabar la operación reflexiva, retornando a sí, fue esta vuelta categórica, este desvío categórico de lo divino mencionado en el texto, cuyo sentido no es del todo evidente. Sin embargo, en “Apuntes sobre *Antígona*”, Hölderlin hablará de esta vuelta pero bajo otro nombre, el de “vaterländische Umkehr”, traducido como “vuelta natal”, “revolución natal”, “inversión natal” o “vuelta patria” o “patriótica” (2014 [1846]: 165), término en el que ya es más explícito el contenido, si se lo lee junto a la descripción previa.

Lo natal en los griegos es ese excedente divino en que, como alma, mediante el *noûs* (νοῦς), el *daimon* (δαίμων) o la inspiración, los dioses se hacen uno con los hombres. Esto es, saliendo de sí, la divinidad se pone en lo otro de sí misma, se pone en el hombre, conociéndose a sí en la intensificación reflexiva en lo otro, pasando a través de lo mortal y de lo finito. Pero los griegos, en el límite extremo del padecer esta unión, acaso por tratarse de una relación con tremendas implicaciones, abandonan su alma, en la que residían con la deidad —tal como se exhibe en la *Ilíada* de Homero—, salen de sí —Hesíodo, filósofos trágicos, poetas trágicos y líricos, Sócrates— y se ponen en lo otro, la medida, la claridad de la exposición, lo racional, apropiándose desde entonces de eso otro, dándose la vuelta como unos traidores, aunque de manera sacra, fieles en su infidelidad hacia los dioses.

Pero algo le impide a los antiguos continuar en lo otro, ya que de ese manera se habría perdido la memoria de lo divino. Los dioses, para que el hombre no se olvide de sí mismo al olvidar a la divinidad, apartan el rostro de la tierra y, en ese instante, tienen lugar dos acontecimientos cuyas consecuencias siguen apareciendo en la actualidad: el hombre se percata de la carencia de los dioses y tiene que vivir sin ellos, volviendo su mirada a la tierra, toda vez ya no le es dado percibir al dios en el cielo; en segundo lugar, el dios, habiendo salido de su vínculo con el hombre, con lo mortal, que era lo otro sí, efectúa la operación reflexiva de retornar a sí pero, en ese movimiento, arrastra consigo al hombre, apropiándose de lo otro, apropiándosele, es decir, volviendo propio lo mortal, lo finito.

Es un tiempo ocioso, dice Hölderlin, y el dios no es otra cosa que tiempo; pero, a diferencia de la Antigüedad, aparece como un tiempo vacío, pues su forma no posee la efervescencia, la *thuein* de la manía. Lacoue-Labarthe indica que en ese desvío patrio el dios fue “olvidadizo e infiel, pero apropiándose como tal en su mismo alejamiento (es esencial al dios estar des-alejado) y forzando al hombre a volverse hacia la tierra” (2010: 91).

Esa es la paradoja, la verdadera tragedia, el luto que, sin saberlo, Schiller pide no sólo imitar sino concluir. Es Sócrates a punto de morir, siendo obligado por sus compatriotas a olvidar al dios y a no rendirle homenaje más que con la palabra, pero ya no con el gesto. Y ese movimiento carente de destino, en el que los dioses se hacen tiempo vacío y árido, alejándose de la forma que tenían, aun cuando nunca se hayan ido realmente, es cuanto colmará la mente de Hölderlin y ocupará sus últimos textos: por un instante, el hombre pudo olvidarse de lo divino, poniéndose enteramente en lo otro de sí: la *sophrosynē*. Los dioses salieron de sí, se pusieron en lo otro, pero retornaron y, al hacerlo, en su movimiento, arrastraron al hombre, apropiándose de él en su alejamiento, aunque olvidándolo, con lo que desviaron la propia operación reflexiva de los hombres, quienes no terminaron de volver a sí.

Lo que han padecido los antiguos, a lo que Lacoue-Labarthe se refiere como una “catástrofe” (2010: 92), y en otro texto como “la necesaria ‘catástrofe’ de lo natural en cultural” (2010: 73), es de todas formas el residuo que se perdió cuando el Ser se hizo existencia. Es el hueco en el centro del absoluto. Si no fuera de tal modo, lo absoluto originario no habría tenido necesidad de devenir otro, de desplegarse. Ese defecto, esa deficiencia, esa falta, pasa de la *phýsis* a la historia, que en Occidente inicia con los griegos.

En el origen —referido a lo histórico, pero también a su relación con la *phýsis*, a su nexa con la naturaleza, que es como decir, con los griegos—, todo el tiempo persiste ese vacío del principio, pero como abertura a mitad del tejido mítico, por la que apenas es posible

respirar. A través suyo fulgura la presencia de los dioses y, en ella, como en un espacio propio al que propenden los antiguos, el exceso aparece, se revela.

El arte, pero en particular la escritura, ya en la frontera entre lo humano y lo divino, frente a lo inefable, aparecerá bajo la forma de ese vacío, como residuo del principio: bien como exceso, bien como defecto, pero en cualquier modo como incapacidad de cifrar el despliegue del absoluto, lo cual, en esencia, es imposible.

El principio, en el que los hombres eran uno con los dioses no se corresponde ya con el final que han tenido: los griegos están secularizados, racionalizados, atravesados por la *sophrosýnē* y por la dialéctica, son preeminentes en el don de la claridad de exposición; se dan media vuelta antes de poder retornar a sí tras haberse apropiado de lo impropio, pero lo natal los llama, los hace volver de lo otro sin que el movimiento de re-apropiación haya iniciado; quieren regresar a lo patriótico, a lo divino, pero ya no lo hallan, no está donde lo habían dejado, se ha movido, se ha desplazado, ha cambiado de forma. Ya únicamente lo pueden evocar. Hombres y dioses están, como se diría coloquialmente, a contrapié.

Esta vuelta patria, este tiempo vacío, le explica al poeta alemán los motivos del ocultamiento de la divinidad y el porqué “los dioses y los hombres siguen la huella de un movimiento secreto que los acerca y los aleja en el tiempo, como figuras en un carrusel” (Calasso, 2002: 49). Para quien evoca lo divino y lo echa de menos, éste es un tiempo de indigencia, de *moldes vacíos*, un tiempo miserable en que los antiguos mitos han dejado de funcionar. Mas si se mira la obra de Hölderlin, el problema no es que el tiempo esté vacío; por el contrario, es un tiempo que, de repente, se ve desbordado y que, como tal, desborda él mismo cuanto pretende abarcarlo, contenerlo, ceñirlo. ¿Por qué esos mitos revivieron? ¿De verdad han vuelto a vivir? Hay que analizar otro asunto antes de intentar responder.

3.2.6 Catástrofe

En el contexto en que se han situado la apropiación y el cumplimiento de la Antigüedad, catástrofe —en griego *καταστροφή*, “ruina”— expone de manera impecable lo ocurrido a los antiguos en el desvío patrio de acuerdo a Hölderlin.

Καταστροφή participa de las palabras *κατά*, “en contra”, y *στροφή*, “volverse”, un término que era usado para denotar el “punto culminante del asunto de un drama, tragedia o poema épico” (*Diccionario de la Real Academia Española*, DRAE, 2022). Es decir que se trata del instante en el que —hablando de la tragedia— comienza el luto y el protagonista, reconociéndose a sí mismo, es golpeado por el destino o por el dios. “La ausencia de

destino” (2014 [1846]: 164), dice Hölderlin, es lo nuestro. Como modernos, la palabra huérfana y, a la vez, autosuficiente, abandonada por la *manía*, es nuestra debilidad de en la exposición.

Pero, ¿no podría, por el contrario, esa condición, ser la manera en que los dioses se nos siguen presentando? Si los dioses se han alejado, ¿no podría ser este alejamiento una nueva paradoja de su presencia? Si los dioses son tiempo, cuanto ha acontecido es que se percibe la divinidad como algo superfluo, midiéndolos con calendario y relojes. Hölderlin, claro, no se refiere a ese tipo de duración, de transcurrir, de devenir, sino a un tiempo lleno, henchido, desbordado, hiperreal por sobreabundante. El absoluto se despliega en la historia, aun cuando siga desplegándose en el arte o en la *phýsis*. Todo es absoluto. Uno y Todo.

Hölderlin señala que los modernos no deben imitar a los antiguos, sino cumplir su propia exigencia, su propia desapropiación —en este caso desapropiarse de la *sophrosýnē*— para, desde lo otro, desde la tragedia y la desmesura, desde lo divino, realizar el movimiento contrario: la re-apropiación de lo racional y de la claridad de exposición. Ya se vive en la tragedia, en el luto por la lejanía de los dioses, pero por lo general aunque se tenga claridad de presentación, ésta no implica darse cuenta de esa falta ni que se posea una conciencia superior, pues se vive esa claridad como algo ingenuo, como si *per se* explicara el mundo.

En el mundo antiguo, los dioses estaban en las calles, los hombres los veían y les daban el saludo; en los mitos, Apolo surcaba el cielo en la mañana y, contemplándole, todos los Argonautas le rendían homenaje y conversaban sobre ello. Era una visión simultánea. Le aparecía a los griegos como una evidencia. Era su forma de manifestación, su forma natal.

Hoy, a nosotros, los dioses no se nos revelan como si las imágenes del sueño se hubieran fundido con la vigilia, con la realidad. La visión es única y se da en la nocturnidad del sueño o en la simbolización del arte. También acontece en la experiencia como tiempo henchido, tiempo que se detiene, tiempo que lentamente transcurre, fluido, ligero, luminoso.

Y cuando alguien experimenta lo divino no está seguro de lo que acaba de vivir. Pero ello no significa que un prodigio similar no se siga presentando. El pensar, como fenómeno, que se piensa a sí mismo, debería ser constatación suficiente de que aquello continúa sucediendo, aunque bajo otra forma. Nuestra forma patria es mental. Ocurre en la mente, no en las calles, y se traslada a la escritura, no al ritual. El punto intermedio entre antiguos y modernos es, sin embargo, la representación, el espectáculo, el *como si*. O la escritura, la palabra doble, que a falta de fieles es hoy el verdadero ritual, donde se manifiesta lo que

vuelve a aparecer, siendo el espacio en el que los símbolos se repiten y gracias a la que “el mundo cotidiano, en el que se vive todos los días... aparece como nuevo” (Pérez, 2007: 97).

¿Cómo cumplir lo que parecía un mandato de Schiller hacia Hölderlin, si éste sabe que el camino no consiste en completar la supuesta ingenuidad griega? Schlegel responde:

Para poder traducir de manera perfecta lo antiguo a lo moderno, el traductor debería poseer tanto dominio de lo moderno como para poder hacerlo todo modernamente; pero al mismo tiempo tendría que comprender lo antiguo hasta tal punto de ser capaz no sólo de imitarlo, sino también de recrearlo (2009 [1798]: 167. *Ath.* 393).

Traducir lo antiguo a los términos modernos, como intentaba hacer Hölderlin trasladando del griego *Antígona* y *Edipo* a un público contemporáneo alemán.

Pero para efectuar esa traducción, la de un texto específico y la de lo griego en conjunto, ante todo habría que salir de uno y ponerse en lo otro. Luego, habría que darse cuenta de que en la escritura la *manía* no es necesariamente sinónimo de irracionalidad o inconsciencia sino una especie de racionalidad al cuadrado o al cubo en la que los símbolos que reaparecen, una y otra vez, se vinculan unos a otros como por voluntad propia y se explican entre sí, como si, en efecto, reflexionaran sobre sí mismos y se pensarán a sí en lo otro que ellos no son, esto es, en la mente de quien escribe: “las palabras se comprenden mejor a ellas mismas que quienes las usan... debe existir por fuerza alguna relación de hermandad secreta” (2009 [1800a]: 222), apunta Schlegel en *Sobre la incomprendibilidad*.

Si se sigue la relación secreta que los símbolos, estos arquetipos de que se hablaba páginas arriba, van estableciendo entre sí, lo que se obtiene es un tejido o una cadena que los románticos llaman *continuum* de las formas. Si se trata de explicar su contenido inteligible a partir del pensar discursivo o lineal, las frases se multiplican sin fin, pues la inteligibilidad de lo que indican aparece como algo inagotable.

El problema entonces no es que aparezcan como formas sin contenido, sino que en el vértigo de su aparición, ligándose entre sí sin pausa, la efervescencia aparece junto con los símbolos, desbordando el tiempo presente. Es un proceso infinito del que los románticos y Hölderlin cobraron conciencia mientras se abandonaban a él. Por eso, tienen necesidad de hallar formas que contengan todos estos símbolos y que, sin deformarlos o abatirlos, puedan dar cuenta de ellos y de ese *continuum* que, con su presentación, hacen visible.

Ese es el sentido de la operación crítica de Schlegel y, en última instancia, de la sobriedad que se exige de la obra de arte, de manera parecida a como Hölderlin habla de la claridad de exposición que nos es propia, *junoniana*.

La inspiración no es el problema, la cuestión es qué hacer cuando ésta adviene por obra de los símbolos que se encadenan uno al otro, ¿cómo retornar a la *sophrosynē* para apropiarse de ella una vez uno se ha puesto en lo otro de sí, es decir, en el exceso? Para conseguirlo, antes que nada, habría que apropiarse de ese exceso, pero sobria, racional, mesuradamente: “Hay escritores que beben de lo incondicionado como si fuera agua, y libros donde incluso los perros remiten a lo infinito” (2009 [1797]: 37), escribe Schlegel con ironía.

El alejamiento de los dioses, que se vive como vacío, en el *continuum* de las formas, puede ser ese punto del origen que permita la respiración, desdoblándose y, a partir del cual, el tiempo pese un poco más. Alejados en el tiempo, pero siendo tiempo, ¿no podría la lejanía de los dioses haber sido un repliegue tras la finalización de su retorno a sí mismos? En su retorno a sí mismos arrastran a los griegos, interrumpiendo su propia apropiación de lo otro, mas una vez residen en sí vuelven a empezar un nuevo movimiento reflexivo.

Pero, si los dioses ya poseen lo mortal, lo efímero, lo finito, ahora ¿cuál es lo otro de sí? ¿No es ese tiempo vacío, equivalente a la lejanía del espacio, el lugar al que se han replegado los dioses? Lo que quiere decir, ¿no han hecho el repliegue, el retorno, a la mente del hombre, de ese hombre moderno, inmerso en el nihilismo, que no cree siquiera en su existencia, pero al que una y otra vez de manera espontánea, inconsciente, involuntaria, no dejan de visitarlo y de presentársele bajo la forma del símbolo que reaparece?

Se aproximan de nuevo al hombre en este tiempo ocioso; aunque el hombre, olvidado de sí y olvidándose de los dioses, no es capaz de percibirlos. Y, sin embargo, una visión directa sería impensable para quien aún los evoque, puesto que entre más los busque menos habrá de encontrarlos, por el efecto del movimiento especular y reflexivo. Así, los dioses no pueden aparecer aun cuando ya estén presentes. Sobre tal movimiento paradójico que Hölderlin se dicta y que parece expandirse en el análisis del análisis que él hizo de lo griego, Lacoue-Labarthe (2010: 71-72) expone en “La cesura de lo especulativo”:

es simplemente la incesante repetición del comienzo del proceso dialéctico, siempre según la forma siguiente: mientras más próximo es, más lejano es; mientras más disímil es, más adecuado es; mientras más interior es, más exterior es. En resumen, el máximo de la apropiación... es el máximo de la despropiación, e inversamente.

Por eso dice Hölderlin que hay que serle infiel a los dioses, traicionándolos, olvidándose de ellos, aunque de modo sacro, pues engañados se presentan ante quien no los espera. Es algo irónico que, realmente, consiste en un darse la vuelta: sólo se obtiene lo que se desea una vez que se lo ha dejado de desear. Así, por ejemplo, quien quiera convertirse en un maestro de la dialéctica, lo será en cuanto la dialéctica deje de importarle. Tal es la paradoja

que formula el autor de "Patmos" y que Lacoue-Labarthe ve, si bien la ha hallado ya antes en Hegel: "persiguió de distintas formas lo que siempre se le hurtaba. Siendo lo esencial que no es posible alcanzarlo conscientemente ni buscarlo, pues la búsqueda lo aleja. Pero puedo creer que nunca nada nos es dado sino de esa manera equívoca" (Bataille, 2005: 33).

3.3 Efervescencia

3.3.1 Dioses ctónicos

En el primer apartado, se vio el segundo grado del pensar en F. Schlegel y los románticos, el cual, reflexionando sobre sí, al modo del pensamiento fichteano —el poner reflexivo—, iba a ponerse, pero en lo otro, y a conformarse como movimiento doble, como pensar de pensar.

Al primer nivel del pensar de Fichte, que Friedrich llama “materia” de la reflexión, se añadía entonces un segundo nivel que hacía pasar a través suyo el primer pensar, saliendo de sí y poniéndose en él para luego retornar a sí mismo, incorporando el primer pensar a sí, motivo por el que el menor de los Schlegel lo denominó pensar de segundo grado, pensar del pensar, o bien “espíritu” o “razón” de la reflexión, en vínculo con el otro nivel de reflexión previo. Aun así, básicamente se trataba del pensar fichteano. Pero hay otras diferencias.

Fichte hacía que la operación reflexiva se autolimitara en el Sujeto absoluto y remitía la infinitud de la autoposición a la representación del representante, que era reabsorbida también en el Yo absoluto; sin embargo, el afán del Círculo de Jena radicaba en ser capaces de mostrar el despliegue del absoluto, una de cuyas características clave era la infinitud. El sentido de la autolimitación romántica no sería el del autor de la *Doctrina de la ciencia*.

Como se recordará, el yo que se incrementa o se disminuye *motu proprio* opera en sí mismo la autolimitación, y en esa autolimitación llamada voluntad —el acto de incrementar o de disminuir el propio yo para hacer entrar en él otro centro de reflexión y, a su vez, entrar uno mismo en éste— la intuición deja de enfocarse en el yo y se pone en lo otro.

De esa manera, tiene lugar el conocer o autoconocer que se ha indicado previamente, el cual se efectúa mediante operaciones de reflexión sucesivas, hasta que se hace entrar lo otro en el yo y se lo logra comprender. Es evidente que al saber adquirido a partir de la reflexión preliminar, el yo lo incorpora para volver a efectuar el movimiento de salir de sí y de ponerse en lo otro, con lo que se cumplen diversas reflexiones y distintos niveles reflexivos.

En otras palabras, en vez de reenviar el movimiento reflexivo fichteano en última instancia al Yo absoluto, que en los románticos se presenta como sí —naturaleza, historia o arte—, estos autores intensifican esa reflexión, propiciando la multiplicación de sus niveles: lo doble puede hacerse triple y, en vez de obtenerse una reflexión de la reflexión, el “espíritu” que se piensa a sí mismo de nuevo como reflexión, es susceptible de transformarse en reflexión de la reflexión de la reflexión o de incorporar a sí mismo nuevos centros reflexivos. Y éste es el verdadero rompimiento que efectúa el Romanticismo en el Idealismo Alemán.

Diverso del pensar de segundo nivel, el pensar de tercer grado propende con suma facilidad a una infinitización mucho más marcada, con lo que la dificultad de su comprensión aumenta no en una relación inversamente proporcional sino exponencialmente, lo que se presenta como disolución de cualquier eventual significado adyacente bajo la forma de una complejidad de múltiples sentidos.

El pensar del pensar del pensar puede ser concebido y consumado de manera doble. Si se parte de la expresión ‘pensar del pensar’, en el tercer nivel esta puede ser o bien el objeto pensado, pensar (del pensar del pensar), o bien el sujeto pensante (pensar del pensar) del pensar (Benjamin, 2006: 33).

En esta operación reflexiva de tercer grado, en la que el sentido inmediato se pierde entre diferentes formas para, un instante después, diluirse en un mar de reflexiones, lo que precisamente se manifiesta es el tejido o la cadena de las formas, su *continuum*.

Por la aparición de esta infinitud reflexiva —que Fichte buscaba absorber en el Yo absoluto— se hace visible el despliegue del absoluto que, paradójicamente, se presenta en la obra de arte, en la obra literaria, cuando la forma singular, específica, individual, se disuelve en el *continuum* de las formas.

En el medio del arte, ésta es la forma de la forma de la forma, la operación crítica de tercer grado, llamada también en Friedrich pensar disolutivo o irónico —tal como se verá—, e identificada por Novalis bajo los términos “sacrificio” o “aniquilación” en *Athenaeum* 286 y 292, así como por el propio F. Schlegel en *Athenaeum* 328 e *Ideen* 131, por aludir a algunos. Cito estos dos últimos fragmentos: “Sólo quien se pone a sí mismo puede poner a otros. Del mismo modo, sólo quien se aniquila a sí mismo tiene derecho a aniquilar a cualquier otro” (Schlegel, 2009 [1798]: 142). Ese otro aniquilado está ya en el medio del arte, en la operación crítica u operación literaria, y no se lo hallará ni en la historia ni en la *phýsis*. Se lee en *Ideen* 131:

El sentido oculto del sacrificio es la aniquilación de lo finito por cuanto finito. Para mostrar que ésta es la única razón, es preciso que sea sacrificado lo más noble y bello: el ser humano, flor de la tierra. El sacrificio humano es el más natural de los sacrificios; sin embargo, el hombre no es sólo la flor de la tierra; también es racional, y la razón es libre, su esencia no consiste en otra cosa que en una autodeterminación eterna hasta el infinito. Por eso el ser humano sólo puede sacrificarse a sí mismo y eso es lo que hace en el santuario omnipresente invisible para el populacho. Todos los artistas son Decios, y ser artista no significa nada más que consagrarse a los dioses subterráneos. El sentido de la creación divina se revela en primer lugar en el entusiasmo de la aniquilación. Sólo en medio de la muerte prende el rayo de la vida eterna (2009 [1800b]: 214).

Schlegel habla del artista como una especie de sacerdote que, además de operar el sacrificio, debe él mismo sacrificarse en la obra, en un altar invisible. En un primer momento

concebir esta disolución como sacrificio o incluso como autosacrificio, la de un hombre que, como artista, se consagra él mismo a las divinidades ctónicas, puede ser desconcertante; pero una vez que se ingresa en ese círculo, ésta mantiene ese sentido como reinterpretación de la Antigüedad, de la tragedia ática en cuyo fondo latía tal escena sacrificial primaria.

3.3.2 *Eídolon*, verdad, vista y perspectiva

Debe considerarse que, para los románticos, lo central de la reflexión no es esta operación *per se* ni la búsqueda de una conciencia al cubo, sino la infinitud de la conexión.

Diluirse, ser disuelto en el *continuum* de las formas, no es entonces sino formar parte de una infinitud de nexos, siendo eslabón de una cadena o de un tejido creado a partir de reflexiones previas, de formas, pues a partir del salir y situarse en lo otro, la reflexión vincula entre sí conformaciones cada vez más grandes o centros de reflexión de mayor magnitud; y ningún otro centro de reflexión o conformación es más grande que el propio absoluto.

En el caso de las obras de arte, que apunta hacia los arquetipos y hacia el medio de las formas como absoluto, F. Schlegel expresa que las formas empíricas, al ser aniquiladas, desvelan esa forma absoluta, pero quiere dejar claro que tal forma no es “una abstracción de las obras empíricamente existentes” (Benjamin, 2006: 89). No hay idea estética kantiana.

Por otro lado, Friedrich habla de pensamiento y reflexión, pero —como previamente se dijo— pone el movimiento de la imaginación, del plano sensible, en lo otro de sí; esto es, pone el poner (de índole sensible) en la reflexión del plano inteligible, con lo que opera la operación reflexiva como si fuera una imagen, mejor dicho, una transposición reflexiva.

Es como si la apercepción trascendental kantiana, pese a hallarse a mitad de lo empírico, operara lo inteligible y, en vez de seguir el movimiento esquemático hacia su conceptualización, retornara a la imagen, al cuadro conformado por la multiplicidad de las representaciones, quedándose en él. Esto habla igualmente de algo que se había visto en el primer capítulo: el uso indiscriminado que por momentos F. Schlegel pareciese hacer del término idea, que en algunas ocasiones aparecería como imagen y en otras como concepto.

En Schelling, a partir del arquetipo, la distinción entre imagen y concepto aparece con más nitidez: “Lo absoluto es lo absolutamente uno, pero lo uno absolutamente intuido en las formas particulares, de modo que con ello no se suprime lo absoluto, es = idea” (1999 [1859]: 19). La idea es el vislumbre del absoluto en la *phýsis*. Friedrich despliega aun más esa intuición.

Entre más se aproxima a la proliferación de reflexiones y nexos con el pensar de segundo nivel, pero sobre todo con el de tercer grado, F. Schlegel deja de usar la palabra 'pensamiento', entendiendo por ésta "la infinitización de la representación (en el sentido kantiano)" (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 235) y tiende a utilizar idea, aunque en plural: ideas. Pero la infinitización reflexiva, infinitización del nexo, será también disolución en el pensar de tercer grado, es decir, un disolverse en una infinitud de conexiones.

De cualquier modo, ¿qué es la idea para Schlegel y qué entiende él por ésta? Los franceses señalan que, pese a que el título de la última antología de fragmentos románticos publicada en *Athenaeum* es *Ideas* "... en ningún lado se ve aparecer la más mínima determinación formal de la cosa... extraña labilidad del estatuto de la idea" (2012: 234-235).

No obstante, Lacoue-Labarthe y Nancy hablan de una imprevista identidad entre las *ideas* del título de esos breves textos y lo declarado en el fragmento 156 que cierra la obra, ambos dedicados a Novalis tras su muerte: "No te has quedado en la frontera, sino que en tu espíritu poesía y filosofía se han penetrado íntimamente. En aquellas imágenes de la verdad incomprendida, tu espíritu ha estado más cerca que nunca del mío..." (Schlegel, 2009 [1800b]: 218). Friedrich sale de la dimensión discursiva y verifica la inserción del movimiento reflexivo en la *phýsis*, como algo directamente implicado en la vida, no sólo abstracto, teórico o conceptual.

En la disolución efectiva del hombre llamado Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, poesía y filosofía, lo subjetivo y lo objetivo, sensible e inteligible, mediante la reflexión, se han actualizado en su espíritu, autopenetrándose, uniéndose entre sí, terminando por disolverse en la *phýsis*; y el medio del arte, que es el de las formas que capta la verdad de la naturaleza que se oculta, ha resultado ser el espacio donde el espíritu de F. Schlegel ha estado más próximo al de Novalis mientras éste vivía, siendo esas formas no otra cosa que imágenes.

Mas no se trata de unas imágenes indeterminadas sino de imágenes de la verdad, una verdad no accesible a cualquiera, ya que en el fragmento se dice que ha sido incomprendida. Tal verdad es lo oculto de la *phýsis* que ama esconderse y que el Romanticismo sitúa como punto de llegada ante la aristotélica exigencia propuesta por Schiller de imitar y concluir lo antiguo. La verdad no está en la imitación clásica de los rasgos externos que, en el arte, da sólo una pálida versión de un *molde vacío*: el modelo clásico fijado en el tiempo, que intentaba captar el arquetipo, es rechazado por Schlegel, puesto que la verdad es imitación de las características interiores, de la verdad interna de las cosas que

son siempre devenir, de lo que hace de cada forma en específico un alma, pero también un centro de reflexión.

Con todo, imitar no sería ya la palabra propicia para tal operación reflexiva. De lo que aquí se trata es de la intensificación, de la infinitización, de la voluntad que suspende *motu proprio* la intuición y la orienta a lo otro para, en su incesante movimiento crítico, apropiarse de sus características. Apropiación es justamente el término que emplea August Schlegel.

Y apropiación de la intimidad o de la interioridad misma de un sujeto: reproducción, entonces, repetición del movimiento mismo de la producción o de la constitución del sujeto. Mímesis, en suma, de la auto-producción, que por otra parte es el límite extremo de la mímesis (o su corazón más secreto) (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 242).

La verdad entonces, ya antes de la composición de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche, aparece como una serie de imágenes; faltaría por definir que son analogías, símbolos, metáforas, figuras de todo tipo, pero el paralelismo resulta revelador.

Las formas del medio absoluto en que se hallan los espíritus de Novalis y F. Schlegel —al modo de la operación crítica, esto es, por efecto de la transposición del poner al ámbito inteligible de la reflexión fichteana— implican la captación de la verdad, lo característico de un individuo, el alma de las cosas, lo que constituye al sujeto. Y ésta es una verdad que se busca evidenciar mediante imágenes, siendo las ideas esas imágenes que captan la verdad: la idea que traspone el umbral inteligible y se manifiesta en lo sensible es εἶδωλον (*eídolon*).

Las imágenes que se conectan entre sí, en una cadena, en un manto o tejido de formas, serían para Friedrich la visión, el vislumbre, la vista del absoluto en el que están los arquetipos, mientras que esos nexos que encadenan, que se eslabonan, que se tejen uno a uno, no serían otra cosa que la Obra, siendo cada forma particular un fragmento suyo.

3.3.3 Tapas

Luego de apropiarse de la reflexión y de la posición fichteanas, poniéndolas también como un nivel precedente del pensar, el Círculo de Jena vuelve sobre sí y, en la infinitud de la conexión, retorna a la *Einbildungskraft* y a la apercepción trascendental kantiana.

Si se sigue la dialéctica del movimiento reflexivo, con ese repliegue el Romanticismo explica el fenómeno capital de la tercera *Crítica*, reinterpretándolo e investiéndolo de nuevos poderes, o bien desarrollando los que mantenía en potencia, aún sin manifestar.

Rematará entonces el propio poder crítico, volverá para reconstruirlo en lo más íntimo del *juicio*, en esa intimidad cuya raíz Kant había declarado perdida para siempre, en el fondo del abismo que el esquematismo había dejado abierto. Si el esquema kantiano era la unión nunca verdaderamente explicada del concepto y la intuición (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 488).

En la reflexión de la reflexión, las ideas deben ellas mismas volver a lo otro de sí que también son o, en la reflexión de la reflexión de la reflexión, disolverse como pensamiento discursivo, incorporando la intuición a su forma, sólo para desaparecer entre un sinfín de intuiciones, lo que en cualquiera de los dos casos significa que aparezcan como εἶδωλα (*eídola*).

Esto quiere decir que el espíritu que retorna y se incorpora a sí mismo es otra vez alma —imagen interior— y no vuelve a ser espíritu hasta salir de sí de nuevo. Los centros de reflexión, los yoes, las formas, no son otra cosa que imágenes: arquetipos, símbolos, analogías que, en la operación crítica, se ponen unos en otros, se atraviesan, se intensifican y se vuelven uno, vinculándose entre sí y disolviéndose en la imagen del absoluto, en caso de que se trate de la operación reflexiva de tercer grado. “La ‘idea’ no es entonces, ni mucho menos, la Idea especulativa” (2012: 236), escriben Lacoue-Labarthe y Nancy.

La idea para Schlegel es una perspectiva, una suerte de apercepción trascendental kantiana, una “vista” a la verdad que fulgura en cada cosa. Que el alma sea percibida como imagen interior, experimentada como tiempo, y que la imagen exterior —que aún no penetra ni se interpenetra en otra forma— sea espíritu saliendo de sí, explica en buen grado que el término νοῦς primero haya tenido en Grecia el sentido de intuición, vista y, sólo más tarde, el de mente, espíritu o inteligencia. Lo que percibe el *noûs* son las figuras vistas, las formas vistas, las formas que ve la visión de que se hablaba en el primer capítulo.

“Vista”, como retrotráyendose al pasado del término *noûs*, será la equivalencia que en las *Ideen* Friedrich le dé a la idea: “He expuesto algunas ideas relativas al centro, he saludado la aurora a mi manera, desde mi punto de vista. Que quien conozca el camino haga lo mismo, a su manera, desde su punto de vista” (Schlegel, 2009 [1800b]: 218). Esto es, desde su perspectiva, desde el espacio en el que cada uno está situado y vive las cosas.

Las ideas de *Ideen* son vistas, imágenes de la verdad interior, intuiciones, lo que significa: figuras vistas, formas vistas, esas formas que ve la visión mental desde su propia posición en el mundo. Y lo que piensa —tal como lo quería Demócrito— es la imagen puesta en uno; lo que piensa es el ingreso que el yo hace en lo otro, en la imagen.

El proceso se duplica desde ambos lados, se vuelve *eídolon*, no hay sujeto ni objeto, sino un pensar doble puesto a través de la imagen. Sin embargo, a la perspectiva de esta idea schlegeliana, sólo puede incorporarse quien conoce el camino, es decir, para hallar la vista de la verdad, para situarse en una perspectiva desde la cual ver las cosas, antes hay que hacer el camino, caminarlo, peregrinar a través suyo, hallándose primero en lo otro de sí.

Una vez situados en otro centro de reflexión, coincidiendo con éste, incorporándolo y retornando a uno mismo —lo que es otro modo de decir: en conexión con otras formas, con otros centros de reflexión y, como en el caso del medio del arte en que coincidían los amigos Novalis y Schlegel, con otros espíritus— puede tenerse ese *saber-con* que implica la imagen.

. . .

De antiguo, lo absoluto no comparecía mediante la imagen. El modelo (*eîdos*), el arquetipo platónico, aparecía por eponimia, por participación en la Idea y en su cielo inteligible.

Schelling, que en ese punto de su trayectoria está a medio camino en la transición epistemológica que tiene lugar hacia 1800, señala que la filosofía, es decir, lo inteligible, “representa lo absoluto en el *arquetipo*”, mientras que el arte “lo representa en su *imagen reflejada*... (las cosas reales) son sólo copias imperfectas” (Schelling, 1999 [1859]: 18). Y agregará después: “Según mi concepción entera del arte, éste es un efluvio de lo absoluto” (1999 [1859]: 22).

Esto resulta un claro eco del *Programa sistemático más antiguo del Idealismo Alemán*, que quería que la obra fuese la Idea objetivada, una mera presentación estética de la Idea platónica, lo que está en consonancia con la postura del filósofo, pues pese a postular la obra como unión de finito e infinito, considera al arte como una potencia del absoluto entre otras.

Aun así, el nacido en Leonberg afirma que, a diferencia de las propias cosas, que son copias imperfectas de las Ideas suprasensibles, la *Ilíada* de Homero —aun siendo copia— alcanza la perfección, esto es, llega casi al mismo grado de lo inteligible, con lo que Schelling se ubica entre la concepción platónica y la de Schlegel: “el par tradicional del modelo y la copia, de la *Urbild* y la *Gegenbild*, se emplea aquí en la operación más bien singular que equivale a hacer pasar el *Ur* en el *Gegen*, y recíprocamente” (Lacoue-Labarthe, 2012: 471).

El arquetipo, como *Urbild*, baja a la tierra, al reflejo, a la imagen de lo que es, pero vista a través de la obra de arte; de lo contrario, ese arquetipo, esa imagen recurrente, se oculta. Siguiendo otro planteamiento, el desenlace de Schelling es similar al de Schlegel. Y es comprensible, puesto que ambos, así como Kant y Fichte, e igualmente von Hardenberg, tienen un mismo antecedente, Por ello, este último dice que “Dios es tan absolutamente personal e individual como nosotros — pues lo que llamamos nuestro yo no es verdaderamente nuestro, sino su reflejo” (Novalis, 2006 [1798]: 52).

Lo que en el autor de la *Crítica* era un cuadro, imagen recortada de una multiplicidad de representaciones en la *Einbildungskraft*, en Fichte pasa a convertirse en proceso reflexivo, “entendiendo *Bild* a partir de *bilden*, la imagen a partir de producir imágenes... lo formado a

partir del formar, y no a la inversa. *Bild* es el producto de la producción en acción, en la autopoición del Yo absoluto que, al proyectarse en imagen, se da como en un espejo...” (David, 2018: 208-209). La *Einbildungskraft* (‘imaginación’, ‘formar un cuadro’) de Kant es hecha pasar por Fichte a través de la acción, *bilden*, ‘formar’, verbo del que procede la *Bild*.

Se trata de una operación de signo inverso a la del oriundo de Königsberg, pues mientras éste forma imagen o concepto desde una multiplicidad de representaciones e infiere lo universal a partir de determinaciones particulares, el Sujeto absoluto fichteano —situado en el ámbito sensible de la representación y de la determinación— encuentra en el poner, como acción y acto, lo más general: la imagen del absoluto, el absoluto como imagen.

En ambos casos, no obstante, el fondo es un tipo particular de imagen (*Bild*) que, en los románticos, cobrará incluso más fuerza, al presidir la operación crítica de segundo y tercer grado: Schelling, proponiendo una suerte de precaria identidad entre lo sensible y lo inteligible a partir del “reflejo o *Gegenbild*” (Duque, 1998: 46), Novalis con la imagen interior como *Gegenbild* de lo Uno y Schlegel con ideas cuyo contenido inteligible se presenta a través de la *Bild*, parecen abreviar de una misma fuente.

Ya sea que esa fuente sea directamente Meister Eckhart o que se trate de éste de modo indirecto desde Jacob Böhme —siendo citado o aludido por Schlegel en *Ideen* 120, 129, 135 y 155, así como en *Conversación sobre la poesía* por el personaje de Schelling, Ludovico— el venero parece ser el mismo, pues el propio Böhme “estuvo muy influido por el Maestro Eckhart” (Seijas, 2010: 2), confluyendo en torno a una sola noción de la imagen:

La originalidad de la doctrina ekchartiana del *bilde* (en latín, *ymago*) estriba, por una parte, en su comprensión del “ser-imagen” como relación de perfecta asimilación (*imago est similis*) entre la imagen (*Abbild*) y aquello de lo que es la imagen (*Urbild*), de tal modo que el ser-imagen constituirá audazmente la totalidad de la imagen, a la que nada le falta de aquello de lo que es la imagen: la imagen es menos relativa a un modelo (*Urbild*) que la viva relación con ese modelo, que a su vez no es más que la relación con la imagen que lo constituye como modelo (David, 2018: 207).

En cierta manera, podría hablarse de la imagen como reflejo del arquetipo, pero acaso sea más adecuado considerarla una suerte de arquetipo sensible, de imagen viviente que está relacionada de forma inmediata con él: la imagen participa de lo inteligible con lo que en sí misma es, tiene la cualidad de ser que en Fichte sólo está reservada al Sujeto absoluto que se pone a sí mismo en tanto (se) piensa. De ahí que sea factible afirmar que entre *Abbild* (imagen)/ *Gegenbild* (reflejo) y *Urbild* (arquetipo), exista una relación analógica que, por efecto de la reflexividad, de una reflexividad viviente, vincule de modo inextricable ambos

términos: lo más pequeño está contenido en lo más grande, el principio es ya el final, al orden del cielo corresponde el orden de la tierra como un espejo en el que se contempla.

Por si fuera poco, en la concepción de Eckhart, la imagen —como algo viviente— es un “surgimiento y efervescencia (*bullire*) interior” (David, 2018: 207), lo que se vincula a su vez con ese contenido absoluto que Benjamin ve ausente entre los románticos, pero que, como se ha visto a través de Sócrates en el segundo capítulo, atraviesa en cambio la Antigüedad. Se trata del arquetipo que, como imagen sensible que aparece una y otra vez, es ella misma su inteligibilidad, la cual es experimentada como efervescencia interior.

Esto habla a las claras del tipo de imagen frente al que se está: imagen inspirada, de antiguo contexto simbólico, cúltico o ritual, cuyo bullir, cuyo *efervescer*, evoca los términos *Thuia* y *thuiein* del delirio dionisiaco y apolíneo. Se trata del conocimiento en el que uno se transforma en el otro, el cognoscente en lo conocido, el cual se reconocía en Sócrates y del que Calasso apunta en relación a la cultura védica de la India en *El ardor* (2016: 41): “Para *saber* es necesario *ardor*. De otro modo todo conocimiento es ineficaz. Por eso es necesario practicar el «ardor», *tapas*”.

Es la efervescencia de las Sibilas que vaticinaban el porvenir en Delfos, la *manía*; la imagen que en el símbolo se desdobra, ocupando el espacio interior, suscitada entre los románticos por la intensificación de la operación reflexiva, por la infinitización de las conexiones, vivenciadas como imágenes atravesándose entre sí, poniéndose en relación mediante analogías cada vez más amplias, incorporando el yo a su conformación y diluyéndolo entre sus formas: “Los efectos de lo exterior están, para la mente, en el interior del propio cuerpo. Así se produce una combustión invisible, una progresiva tibieza, hasta alcanzar el ardor que acompaña al obrar de la mente” (Calasso, 2016: 139).

Esta especie particular de imagen sobre la que los románticos discuten y fundamentan su teoría, esta *Bild*, este εἶδωλον, en suma, esta reinención de lo griego concebido como lo trágico en connivencia con la tradición neoplatónica, mantenida en Alemania a través de Meister Eckhart (vid. McGinn, 2001; Haas, 2002 [1975]; Connolly, 2014), en la que el yo es disuelto por cuanto finito en lo infinito, no es el modelo platónico ni el modelo clásico que Schlegel parece rechazar. Sin embargo, tanto el arquetipo griego en que se basa el modelo clásico, como la tragedia ática y su contenido, comparten —como demuestra Sócrates— una misma concepción divina del mundo a la que, quizá rechazando la cercanía, apunta de todos modos el proyecto literario de Schelling, Novalis y Friedrich, como prolongación de un

conocimiento (*to mathema*) bajo la forma de metamorfosis mental, como paso de un estado de la mente a otro, en el que se trasladan los efectos de las cosas del exterior al alma, en

un conocimiento metamórfico, totalmente interior a la mente, en el que conocer es un *pathos* que modifica al sujeto cognoscente, un saber que nace de la imagen, del *eídolon*, y culmina en la imagen, sin separarse nunca de ella ni admitir otro saber que le superdetermine (Calasso, 1994: 399-400).

La imagen vivida como si estuviera en el interior del cuerpo es puesta como *pathos* y, como reconocimiento de las cosas de la realidad puestas a través de la imagen, es capaz de incorporar otras imágenes que comprenden en sí otras más, en un proceso que puede continuar intensificándose, en tanto no advenga el recorte de la *Einbildungskraft* kantiana que enfoque la intuición en un centro de reflexión determinado; pero incluso así, se corre el riesgo de continuar en ese movimiento, presa de un centro de reflexión de mayor magnitud.

Por eso es que ya desde el comienzo, Friedrich intuye lo que se juega en la conformación de esa efervescencia, como un conocimiento que, por medio de la imagen, ofrece la sensación como reconocimiento de lo real: “tendría que ser una suerte de patética, una recta inspección en la esencia de la ira” (Schlegel, 2012 [1804]: 511).

Tendría que ser toda una indagación, una investigación de las pasiones humanas en relación a la imagen, tal como el arquetipo, que suscitaba una cierta inspiración. Así, el Romanticismo iba a postularse como esa vía del conocimiento que debía ahondar en el alma humana, en su contenido inteligible, a partir de esta imagen empírica, reflejo del absoluto.

3.3.4 Gesto

La denominada apariencia por Platón siglos atrás, la imagen, la forma, cobran gran relevancia durante la breve existencia del Círculo de Jena, una preponderancia tal que inclusive —por efecto de la infinitud de la conexión, es decir, por la infinitud de la conexión de la imagen, entre las imágenes— termina por vaciar el cielo, aunque de repente sobre la tierra, como en una catástrofe, cayendo el mundo suprasensible, todo se vuelve doble.

Aquí parece tener lugar otro repliegue, uno más, entre el Idealismo y el Primer Romanticismo Alemán: es el de la propia Idea, en cuyo sitio —pese a lo que pudiera creerse en un primer momento— la *Bild* no va a situarse. Más bien ocurre lo contrario y es la primera la que retorna a su antiguo espacio, al lado del gesto, fundiéndose con el *eídolon*. Se ha mencionado ya en el capítulo previo que, para Sócrates, el pensar es algo que no pone el ser humano, sino que se le otorga desde el exterior o éste lo capta en sí a partir de lo divino.

En lo concerniente, es esclarecedor que Heidegger aluda al pensamiento en Sócrates como “a una corriente de aire” (Gómez, 2017: 175), pues se ha hablado de la superposición de éste con ese aliento, ese aire, ese viento que era el νοῦς (*noûs*). Así, se hace posible la definición de otro de los términos que viene usándose a lo largo de este trabajo, la de gesto.

Si se tiene en cuenta que en Platón se demerita la imitación de tercer grado, identificada con emular y aparentar algo que no es real propiamente, al no constituir una acción ni un acto, en suma, al no ser algo vivo sino pura *mímesis*, es comprensible que tanto él como Sócrates concibieran el pensamiento como *lógos* viviente y que, en su valoración de la apariencia, de la imagen y del lenguaje, se le diera preeminencia a la lengua sobre éste último, al comportamiento por sobre la emulación y al gesto por encima de la imagen, aunque, como se ha dicho, ambos conformaban una misma unidad. Así, “la corriente del pensamiento se identifica con el ejercicio del habla y, más en general, con el lenguaje vivo, encarnado del gesto” (Gómez, 2017: 175). El gesto es pensamiento actual, pensar viviente.

El gesto, del griego χειρονομία (*cheironomía*), ‘movimiento arreglado de las manos’, es la contraparte del pensamiento discursivo, del que éste es un doble en despliegue que trata de dar cuenta de su inteligibilidad; al mismo tiempo, en el gesto encuentra su origen, en tanto el pensar se desdobra de él: “[L]os gestos de la mano pasan por doquier a través del lenguaje, y pasan a su través en la forma más pura cuando el hombre habla precisamente callando” (Heidegger, 2005: 79). En el silencio, en el vacío, está el origen del gesto:

Heidegger hace referencia a las manos que se juntan, presumiblemente, en un gesto de piedad y oración, una acción que sin decir nada específico evoca una actitud o disposición existencial que es también significativa: el tener las manos juntas mientras se reza no agrega nada al significado proposicional de la oración, pero testimonia una actitud de recogimiento que armoniza con el decir de la misma (Gómez, 2017: 176).

El gesto no agrega nada al significado proposicional de la oración, por el simple motivo de que ese significado está contenido ya en el gesto, sin necesidad de las palabras, con lo que el significado emerge a partir de él, es su doble, siendo entonces el gesto una acción, una disposición existencial y una actitud fundamentalmente significativa, llena de inteligibilidad.

Por ello, uno de los últimos fines del paradójico ejercicio de la dialéctica, tanto en la antigua Grecia como en India, es hundir la coherencia del discurso mediante la contradicción para devolver su sentido al gesto, al silencio, al vacío, apuntando hacia la verdad, haciendo evidente que el lenguaje no es el conocimiento y que, ante todo, tal conocimiento señala invariablemente en dirección a la imagen de la cual surge, a la apariencia que constituye su

contraparte —como una de las dos mitades del *sym-ballo* o *sýmbolon*—, al gesto del cual brota, tal como Sócrates busca efectuar con la plegaria y la libación el día de su muerte.

Lo que se obtiene a partir del gesto negado de Sócrates —al beber el *phármakon*— es una palabra magnífica, que se pretende autosuficiente y totalizante, pero que queda sola, absorbiendo paradójicamente la potencia del gesto, como si desde siempre le perteneciera.

Se trata del pensar racional de Occidente que *per se*, en sí mismo, ni es inconveniente ni muestra inconveniencia, aunque ello no significa que se lo pueda considerar como una totalidad en sí; justamente, en tal consideración radica el origen de muchas contradicciones y equívocos, pues en un pensamiento así, incluso es dable esperar que el lenguaje usado como su medio tenga en él un repliegue y que éste, a su vez, es decir, el pensar, acabe por regresar al silencio, al vacío del principio que se había objetivado en cuanto existe, como una imagen o un reflejo que se reincorpora al gesto del que había emergido. Juan Arnau expone:

Esta realidad convencional que podríamos llamar lenguaje, pero que también es conocimiento y voluntad de dominación, es el conjunto de todas las visiones del mundo, de todas las formas de imaginar lo que es el mundo, de todas las elaboraciones del lenguaje de la lógica y de cualquier otro lenguaje. De todas ellas, hay un punto de vista reflexivo, irónico, que permite ver al resto de las visiones y a sí misma como vacías (2008: 64).

Precisamente, al hablar del pensamiento hay una remisión de carácter reflexivo: si se piensa es en primer término porque alguien es consciente del pensar. Yo pienso. Y yo soy yo porque yo pienso. Tal es la formulación del idealismo especulativo que halla el yo a partir del pensar, del pensar como autoposición absoluta del Yo que, a partir de Kant, sitúa al sujeto en primer plano frente al resto del mundo. Es el equívoco de tomar la palabra sola, en sí, como lo real.

El “giro copernicano” en filosofía no tuvo objetivo más urgente que devolver al hombre la centralidad perdida con el descubrimiento de Copérnico. El sujeto “debía mantener la unión, a nivel trascendental, de aquello que él mismo rompía empírica y metafísicamente” (Burger, 1997: 103). Siguiendo el flujo de la autorreflexión uno sería capaz de remontarse hasta el tautológico *Cogito* de Descartes y decir: estoy pensando..., así, en gerundio; no para justificar metafísicamente la existencia, por supuesto. El idealismo de Fichte, continuador del de Kant, no puede por ello sino poner al sujeto en el primer plano y afirmar

que el Yo es el fundamento absoluto de todo posible sistema; que el No-yo es puesto por el Yo como su propio límite, y que esa contraposición Yo y No-yo tiene que ser superada, hasta que el No-yo aparezca como lo que en el fondo es: la manifestación concreta de la subjetividad absoluta (Hernández-Pacheco, 1995: 34).

Pero, ¿qué pasaría, en cambio, si en la contraposición, luego de trasponer el absurdo, el sinsentido, lo ridículo, si tras el vacío, en el silencio, más allá de la imagen, estuviera lo que se cree perdido irremediablemente? ¿Y si esa fuera la indicación de un estado previo?

¿Y si fulgurara ahí una verdad fundacional?, ¿si en el punto de vista reflexivo, irónico, permaneciera latente la posibilidad de otro conocimiento?, ¿si en la destrucción de la forma la forma regresara incluso para imponerse con más fuerza? Ésa es la paradoja.

3.3.5 Sí y yo

La posición de Fichte, según Jacobi, implica una no-filosofía que acaba desembocando en el nihilismo, algo en lo cual coincide F. Schlegel, como se ha mencionado en el primer capítulo.

Para Calasso, luego de más de dos siglos, al remitirse al estudio del mito de la India, esta concepción moderna del yo —como lo que se justifica a sí mismo y fundamenta incluso el conocimiento— no puede sino aparecer como una trampa, una nítida contradicción: “la ficticia soberanía del Yo es el obstáculo más fuerte para la percepción, simplemente porque es lo que más se parece al verdadero término último: el *ātman*, el Sí” (2016: 170).

Se trata del Sí védico que tiene su correspondiente occidental en ese sí del Primer Romanticismo, que lo recupera para Occidente al disolver el Yo. Es la *phýsis* concebida por Schelling, Novalis, Schlegel y Hölderlin, pero no la que opera como extensión de la propia conciencia sino la que interpela al hombre como un libro cifrado del que hay que obtener la clave de interpretación: algo íntimamente relacionado con el yo y con el tú, con el nosotros, pero como voluntad autónoma. “No se trata de rechazar o de refutar al Yo. Sería vano, y contrario a toda constitución psíquica. Se trata de seguir sus movimientos para, más tarde, agregar algunos que el Yo nunca podría atribuirse” (Calasso, 2016: 172).

La crisis del sujeto, la crisis del yo, es, por supuesto, la crisis de Dios, la crisis del más allá, condición que está inscrita como fondo a la Muerte de Dios que proclamará Nietzsche en *La gaya ciencia* y que se hace sentir al menos desde 1789, cuando Jean-Paul escribe en un fragmento de la novela *Siebenkäs*, en voz del propio Cristo, “No hay Dios”: “Este primer gran sueño cósmico, religioso y antirreligioso, el sueño de Cristo muerto, es el resultado de versiones muy diferentes. El primer borrador es del 3 de agosto de 1789” (Yáñez, 1996: 26). La versión conocida será la de 1796, quizá a partir de la cual Gérard de Nerval compone su conocido poema “Cristo en los olivos” de *Las quimeras*: “Miró el Señor abajo a los que le esperaban/ Soñando con ser reyes, o sabios, o profetas.../ Pero torpes, perdidos en el sueño animal,/ Y se puso a gritar: “¡Dios no existe, no existe!”// Mas dormían...” (Nerval, 2006: 61).

En la tarea de conformación del yo, del sí y de sus mutuas interrelaciones, el lenguaje juega un papel central: de él depende la magnitud de la experiencia que pueda ser captada, descifrada y transmitida. Y, para Occidente, el camino ha sido arduo a través de la historia de la metafísica. Es notorio el cambio de signo a partir de la *Crítica de la razón pura* —que trata de cerrar la herida y poner fin a la crisis de sentido que empieza a ser visible y cuyos efectos se padecen hasta hoy—, pero, sobre todo, es notorio a partir del Círculo de Jena, cuando empieza a reinterpretarse a Kant, a ponerse en duda el mundo suprasensible y a intentar ganar para la inmanencia lo que éste posee, paradójicamente reencantando el mundo, es decir, devolviendo al gesto, a la imagen, a la apariencia, cuanto había surgido de él.

Y así se hace diáfano contra qué luchan en verdad los románticos cuando defienden el misterio. Aquello contra lo que luchan es el peligro del nihilismo moderno... Y así se sentían a sí mismos los románticos, como expuestos al peligro de caer, y esto los convierte en nuestros contemporáneos. La conciencia premoderna no podía imaginarse una caída del mundo. Siempre había un más allá. Sólo la modernidad se ve confrontada con la finitud sin un sostén metafísico; ya no cuenta con la evidencia de estar soportada por un mundo henchido de sentido (Safranski, 2014: 186-187).

El pensamiento moderno de Descartes a Hegel tiene su antecedente en el *lógos* cristiano de la Edad Media que, a su vez, se sustenta sobre la Idea platónica. Tal vez de una manera no tan visible —puesto que los románticos, en especial Schelling, aún esperan hallar el sistema metafísico que descubra el funcionamiento del mundo—, Jena inicia un descentramiento de la razón ilustrada y la disección del pensamiento al analizar aquello que conforma el lenguaje. Esa exploración no se dirige ya sólo al pensamiento como algo válido en tanto que pensar sobre el propio pensar, sino que trata acerca de la naturaleza del pensar referido al lenguaje, una indagación sobre cuál vendría a ser su papel en éste, *una suerte de patética*.

Si bien, dicho proceso desemboca en Nietzsche, la crisis de ese modelo es justamente lo que el Círculo de Jena ha evidenciado. El bosquejo de tal planteamiento se encuentra en Jean-Paul y en la reprobación que Jacobi le hace a Fichte.

En medio de Jean-Paul y de la filosofía nietzscheana, lo que va a desplegarse es una rehabilitación de la imagen y de la forma, un retorno al gesto, un repliegue al vacío y al silencio del principio y, en fin, una concesión de poderes con la que el Romanticismo inviste a la *Bild*, mediada por la *Einbildungskraft* de la tercera *Crítica*, con lo que cuanto se confería a la Idea suprasensible vuelve sobre sí y se hace inmanente, recobra su aparecer, todo lo cual “no es una serie de demostraciones; forma entera una unidad; no es una pluralidad reducida a la unidad, sino una unidad que se resuelve en pluralidad” (Plotino, 2009: 123). Todo y Uno.

3.3.6 Mano abierta

La experiencia del nihilismo explica que sea durante “el embate que abre de par en par el portón de la modernidad” (2004: 25), como llama Tomás Segovia al Romanticismo, cuando los poetas y pensadores, en especial los del Círculo de Jena, se ven compelidos a buscar ese lenguaje y ese conocimiento plenos, palabra doble, que apunta inequívocamente a la esfera del lenguaje simbólico que, a final de cuentas, es el que logra tal condensación.

Ese lenguaje simbólico, conformado por un gesto y una palabra indisociables, se halla en el lenguaje ritual de los antiguos cultos y los mitos. Sobre él, Burkert (2014: 78-79) arguye:

Toda comunicación es simbólica, por cuanto el emisor no entrega un pedazo de realidad al receptor, sino que le muestra un signo que éste tendrá que descodificar... En su sentido más propio, los símbolos son los signos sustitutivos utilizados de este modo, ya se trate de objetos naturales o creados artificialmente, imágenes, gritos o palabras. No se escogen arbitrariamente, sino que son el resultado de una larga tradición; no son autónomos ni tienen sentido por sí mismos, sino que lo adquieren dentro del sistema del que forman parte.

El lenguaje del símbolo remite a un gesto a través de una palabra o signo que tendrá que descodificarse con base en ese gesto de fondo, es decir, la forma a que el signo hace referencia. Aquí aparece otra vez eso que implican los arquetipos y las imágenes de los mitos: la *χειρονομία* (*cheironomía*), quironomía, es una especie de mímica viviente que implica a todo el cuerpo aunque su etimología designe las manos.

El hecho de que ya desde la Antigüedad se piense que la raíz de la dialéctica y de la retórica está en la *χειρονομία*, como indica Lucía Díaz Marroquín (2010: 167), habla del sentido que se les confería: “La identificación de la retórica y la dialéctica con emblemas quironómicos en forma de mano cerrada, en el caso de la primera, y de mano abierta, en el de la segunda, es un lugar común en la filosofía estoica que reproduce Cicerón...”.

La dialéctica, como gesto de una mano que suelta algo, no es entonces una práctica entre otras; constituye un ejercicio surgido desde el oráculo bajo la forma del enigma, cuyo sentido no es postular incompatibilidades, sino mostrar, señalar, indicar a sí misma como vía hacia una verdad que la *phýsis* no desvela y que el lenguaje recubre, el secreto de todas las visiones del mundo: que su verdad no reside en ellas sino en el gesto que las pone. Dice Juan Arnau: “las claves del sentido se encuentran siempre en suspenso, en un *afuera*, nunca completamente expuestas. Así, toda pretensión de soberanía de lo explícito, el argumento *demostrado* en el debate, oculta la naturaleza del sentido que presume...” (2008: 110).

¿Qué es pues la dialéctica si no instituye conceptos válidos para la epistemología? En este tiempo de repliegue y de nihilismo, bien puede consistir en una terapéutica del lenguaje, en la demostración de una falta u omisión, o, primordialmente, en un espectáculo: “la lógica tuvo su origen en una dramatización, una puesta en escena del saber” (Arnau, 2008: 17). ”.

Si se trata de esta última posibilidad, ella puede aparecer como comedia si la ironía se queda en el nivel sintagmático del discurso, esto es, en caso de que se tenga la “pretensión de dar a entender algo diferente a lo que se dice. Es precisamente esa distinción entre *decir* y *mostrar* la que...” (Arnau, 2008: 55) genera la ironía, una negación implícita que ridiculiza un contenido: “La risa es un buen ejemplo de cómo el sentido habita lo tácito” (2008: 110). Y esa risa aumenta si la pantomima, si la mímica escénica, replica los movimientos y las palabras de algo ya conocido, convirtiendo la comedia en una parodia, en una farsa.

No obstante, si la ironía disuelve en sí el discurso y la forma que lo posibilitaba, se está ya en un nivel paradigmático y lo que la destrucción desvela no mueve a risa, sino a piedad y horror, puesto que se trata de la tragedia y, en ese sentido, sólo podría hacer reír a un dios, que no esté implicado en las acciones en el grado en que lo estaría cualquier mortal.

Se ha preguntado a menudo cómo la razón griega podía soportar las contradicciones de su tragedia. Un mortal, determinado por la fatalidad a ser un criminal, luchando él mismo *contra* la fatalidad y, sin embargo, castigado terriblemente por el crimen que era una obra del destino. El *fundamento* de esta contradicción, aquello que la hacía soportable, se encontraba en un lugar más profundo que aquel en donde se la buscaba, esto es, se encontraba en el conflicto de la libertad humana con el poder del mundo objetivo, conflicto en el cual el mortal, cuando aquel poder es preponderante —un fatum—, debía sucumbir *necesariamente*, y, sin embargo, puesto que no sucumbía *sin lucha*, debía ser castigado por su propia derrota. Que el criminal, que sólo sucumbía a la preponderancia del destino, fuera sin embargo *castigado*, era un reconocimiento de la libertad humana... La tragedia griega honraba a la libertad humana al hacer luchar a sus héroes contra la preponderancia del destino: para no sobrepasar los límites del arte, tenía que hacerlo *sucumbir*, pero, para compensar, a su vez, esta humillación de la libertad humana, requerida por el arte, debía hacerlo *expiar* —aun en el caso de un crimen cometido a causa del *destino*... (Schelling, 2004 [1795-1796]: 458).

La estructura del conflicto, la forma de la contradicción que Schelling hace visible aquí, es, evidentemente la de la dialéctica, pues aunque el héroe no merezca sucumbir y presente pelea, al final será castigado por haberlo hecho: “Por lo tanto, el valor positivo de su actitud —la voluntad de ser libre, que es ‘la esencia de su yo’— se vuelve contra él” (2002: 9), dice Peter Szondi. El signo de la fuerza del protagonista se invierte y lo suprime.

Se trata de la formulación de la *Auflösung*, la vía de la disolución o la resolución que, en lo sucesivo, el autor de *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* mencionará, seguramente influenciado por el propio Kant, quien, ya entre 1776 y 1778 —es decir, antes de publicar la primera edición de *La crítica de la razón pura*—, escribía sobre la disolución:

La dialéctica sofística es un arte de la apariencia. La dialéctica filosófica es una ciencia de la disolución de la apariencia y tiene una parte propedéutica, que contiene el criterio de la verdad, y una parte escéptica, que indica las fuentes de la apariencia y garantiza contra ella la verdad (Kant, 1928: Rx 4952. Traducción de Alejandro García Mayo, en G. Lebrun, 2008: 55).

En su posición sobre la tragedia ática, el joven Schelling observa que el ineludible conflicto humano contra la superpotencia del destino, la contradicción irremediable, que se resuelve en la disolución de la apariencia, del propio hombre que, ante el *fatum*, ante los dioses, ante lo absoluto, nada puede; lo que no significa que tal impotencia se presente sin subversión.

Subyace en tal cita de Kant la idea de que la imitación no es reproducción sino ficción, que imitar es aparentar, simular; a lo sumo, una mentira descubierta por el criterio dialéctico. De cierto, las apariencias se repliegan, primero en sí y, luego, en el poder del mundo objetivo, pero, sin dejar de ser lo que son, se convierten también en otra cosa, afirman su opuesto, lo hacen visible, lo traen a la presencia. Novalis, antes de disolverse él mismo, lo proclama en *Athenaeum* 292: “La muerte es un triunfo sobre uno mismo que, como toda forma de auto-superación, procura una nueva existencia más liviana” (Schlegel, 2009 [1798]: 129). Y nada más liviano que una imagen fulgurante y efervescente en el venero de las formas.

La obra de arte se conforma entre lo finito y lo infinito, irónicamente, en la disolución de sí, en su destrucción que —como en el sacrificio— muestra la verdad: junto al gesto de la *Auflösung*, la palabra; junto a la *Auflösung* de la palabra, la *Auflösung* que se multiplica.

Podría insistirse en que, remontándose al origen del *noûs*, entre un soplo y un tacto luminoso, Schelling ha planteado con la disolución y la intuición estética el viraje filosófico del Idealismo Alemán: “el Absoluto se propone así en una problemática de la *forma* (y entonces de la obra) que sin duda nunca es completamente idéntica a la problemática hegeliana de la *figura* (como encarnación viva que se mueve a lo largo de la historia” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 472). Empero, es Friedrich quien lleva al límite la problemática de la forma, lo que equivale a decir que la traspone al mundo del arte y no la mantiene en el de la filosofía.

Hegel supone que con la *Aufhebung* se halla la síntesis absoluta, aquella que sin confrontación obtiene las cualidades de dos términos contradictorios; no obstante, como se ha visto, el discurso sin el gesto del que surge sigue implicando la totalización de una parte como si fuera el todo y, exactamente, la suposición de que se opera con el todo y no con una parte es el *modus operandi* de la filosofía occidental. En particular de la dialéctica hegeliana.

Además, la exigencia fundamental que F. Schlegel plantea y que ni Schelling ni Hegel siguen, habida cuenta de que tendría que seguirse en la obra de arte y en la literatura, es

representar o, mejor dicho, presentar el todo —dado que no hay apropiación en la imitación de rasgos exteriores—, lo cual incluye presentar al agente productor de la obra misma. Esto es, la obra debe caracterizarse, individualizarse y alcanzar la singularidad de las personas.

Hegel participa de la fascinación reflexiva y dialéctica de los románticos, pero el autor de *La fenomenología del espíritu* plantea una síntesis en el segundo nivel del pensar fichteano, sin comprender el sentido doble de la ironía schlegeliana —como ironía de la expresión y como ironización de la forma—, contentándose con llevar el pensar del pensar a la dinámica de la historia, en la que pese al intento de encarnación del absoluto éste continúa siendo algo abstracto, teórico y conceptual. ¿Es posible una historia sin caracterización?

3.3.7 Crueldad de los dioses

Si en la imagen de las cosas —una forma particular y específica— se intuye lo absoluto; en el conjunto de esas imágenes, cuya presencia se entrevé y se adivina cuando una de esas formas es aniquilada en la proliferación de otras imágenes, se intuye el absoluto como forma.

La distinción discursiva es sutil, casi idéntica, pero se trata del paso de lo absoluto en la *phýsis* al absoluto que puede ser captado e inducido por medio de la obra de arte: una vez que se destruye la forma particular —una imagen específica de la obra— ésta apunta hacia su origen; lo que aflora es el venero del que ha salido, una especie de Obra invisible que en sí contiene las obras que han sido, pero también las que aún no se han desplegado.

La paradoja que la obra particular plantea, al postular algo imposible o absurdo que destruye el sentido que la propia obra había abierto, se disuelve —también en el sentido de resolución— al dejar de ser una unidad en sí misma y pasar a formar parte de una forma de mayor envergadura, de carácter infinito. Es la ironía schlegeliana a nivel paradigmático, formal: “La ironía de la forma consiste en su destrucción deliberada” (Benjamin, 2006: 83).

Esta forma de lo paradójico, lo contradictorio, el caos, es la forma por antonomasia, la forma que, como un relámpago en mitad de la noche, es visible durante segundos mientras su fulgor desaparece en la obscuridad, pero se lleva consigo las obras sacrificadas.

Pero, si la obra de arte está conformada desde una perspectiva o un punto de vista propio de esa obra de arte y si en *Athenaeum* 238 se pedía también la representación del propio agente productor de la obra, ello significa que no sólo la forma de la obra de arte se disuelve o se resuelve, ya que al exigir la representación del todo, ello incluye representar al agente productor de la obra, con lo que también la figura del autor o, mejor dicho, del yo que enuncia el texto, propende a su propia disolución, a su autosacrificio.

Hay que anotar entonces que en la operación crítica de tercer grado —en que se tiene imagen de imagen de imagen, cuyo sujeto, cuyo yo, cuya identidad, desaparece disuelta o se resuelve en el *continuum* de formas o de imágenes, a causa de su sobreabundancia y proliferación— el agente productor que se representa a sí mismo tiende que ser destruido.

Buscando la unión de poesía y filosofía, de lo sensible y lo inteligible, de lo antiguo y lo moderno, los románticos dan con esa vía catártica mediante la que el yo individual en Grecia era poseído por el *daimon* o por los dioses, diluyéndose en estos, siendo disuelto, tal como la frase *yo lo veía y él me veía a mí*, de las *Bacantes* de Eurípides, hace evidente; pero no se quedan en ese estado, sino que, yendo más allá, se sacrifican a sí mismos en la obra, tal como los protagonistas eran sacrificados en el escenario durante la tragedia ática. Es ésta la interpretación romántica de aquella Antigüedad que se les pedía imitar y concluir:

lo que se encuentra implicado solapadamente en la dialéctica no es únicamente la mimesis o la “estructura de representación”, sino que se trata de la tragedia en su totalidad, con lo que esencialmente la define según el conjunto de la tradición clásica, a saber, su *efecto* propio: “el efecto trágico”, el llamado efecto “de purificación”. Ya se entiende que aquí la pregunta sería: ¿Y si acaso la dialéctica era el eco o la razón de un ritual? (Lacoue-Labarthe, 2010: 44).

La dialéctica puede tener esta interpretación, pues siendo la base de la ironía schlegeliana, de ese antiguo juego divino, funge también como fondo ritual, purificador, expiatorio, de la misma acción que expone: el yo que se representa a sí mismo en escena es disuelto, se funde, se hace uno con el *continuum* de las formas, con el absoluto, por lo que tal operación crítica recibe el nombre de sacrificio, pues aquello que desaparece —como Sócrates en el dios que lo acoge— es el yo representante y a la vez representado, en un movimiento también doble, como agente que actúa y como operación que se verifica al efectuarse.

F. Schlegel habla una y otra vez de la ironía, pero en este caso no se refiere a la burla hacia una persona en particular al decir una cosa que se debe entender como otra, en un nivel discursivo o sintagmático, sino que remite a la ironización de la forma en un grado estructural o paradigmático, que el pensar de tercer grado pone de manifiesto en su presentación del absoluto: el yo de la operación reflexiva desaparece diluido en las formas.

Lo anterior es expresado en *Athenaeum* 121 en relación con la idea, de la que se afirma que, como concepto, es acabada hasta la ironía, cual la síntesis de dos absolutos en conflicto que, a su vez, son pensamientos. Esto significa que el verdadero concepto es una imagen visible por un instante que, después, como un rayo en la noche, desaparece.

No otra cosa es la ironía de Friedrich quien, en su búsqueda de unir lo antiguo y lo moderno, recupera para esta época “lo trágico, es decir, el sentimiento de la ironía del

destino, o de la crueldad de los dioses...” (Genette, 1988: 196). Se trata de esa partida de los dioses, con antiguos engaños, paradojas y enigmas que imponen a los hombres para jugar, y en cuyo juego juega el propio mundo; en la actualidad y desde la aparición del Primer Romanticismo Alemán, ello ocurre de una forma lúcida y deliberada mediante la obra de arte.

La distancia de sí, poniéndose en lo otro, en otro centro reflexivo, haciendo entrar la imagen en la mente, puede ser la puerta a la ironización de la forma si el proceso continúa. Esta ironía no es sino el exceso o el defecto de que se viene hablando desde los apartados anteriores, en que la *phýsis* se objetiva y pierde algo de sí, algo irrecuperable que, sin embargo, ya le faltaba cuando aún no era. Es ese espacio por el que respiraba el hombre, rodeado de dioses, en pos de un espacio propio que, a mitad de la potencia de la historia, se le aparecerá como navajada en el tejido de los significados por donde el cosmos se precipita.

Mas en el arte, por obra de la operación crítica, tal despliegue será ironía: movimiento de lo absoluto que destruye una de sus partes para restablecer su propia conformación antes de que existiera. Es el juego en que el alma, volviéndose espíritu un instante, elimina la distancia y se convierte, efectivamente, en lo otro de sí, en el absoluto, en el caos del inicio. Se trata del retorno del “caos sagrado” (1978 [1826]: 75) de Hölderlin, el absoluto del origen aún sin despliegue que, como un relámpago a mitad de la oscuridad, aparece un instante para inducir al repliegue de las formas hacia la noche.

Y en esa noche, en ese *caos sagrado*, de ese absoluto al que la forma regresa, va cobrando forma la posibilidad de ser de cada obra en particular y es lo que, al mismo tiempo, revela que todas esas formas forman parte de algo, que las antecede y es su origen, que las reclama y las vuelve a desplegar: “Sólo hay un Sentido, y en él residen todos los demás; el más espiritual es el más originario, los demás derivan de él” (Schlegel, 2009 [1800b]: 204. *Ideen 79*).

3.4 Literatura y ritual

3.4.1 Caracterismo y criterio

Con anterioridad, me he referido en diversos puntos al caracterizar y a las características, así como a la caracterización, último elemento para conformar y comprender la literatura como absoluto. Con todo, no se ha dicho a qué se refiere F. Schlegel con estos términos.

Antes que nada, debe decirse que lo fundamental para Friedrich es caracterizar el pensar, la reflexión, la forma, de modo que no haya pensamiento ni reflexión ni forma idéntico a otro. Sobre el vocablo carácter, es evidente la remisión a Kant, en particular al parágrafo 59 de *La crítica del juicio*, en que se usa ‘*charakterismen*’ (caracterismos) para “designaciones de los conceptos por medio de signos sensibles” (2012 [1790]: 499), lo que también alude a Leibniz, si bien no es posible abordarlo aquí. Los románticos propagan estos caracterismos.

Kant le atribuye a los caracterismos en §59 un carácter gratuito, pues tales signos “no contienen nada que pertenezca a la intuición del objeto, sino que les sirven como medio de reproducción según la ley de asociación de la imaginación” (2012 [1790]: 499), lo que implica que su contenido está puesto por el movimiento de conformación de la *Einbildungskraft*. Mas ello no obsta para que el caracterismo tenga atributos inteligibles, aun si su condición es empírica.

Con ese concepto retomado de Kant, F. Schlegel consolida la posición romántica en torno a una imagen que, pese a su finitud, es susceptible de captar lo infinito: la imagen reenvía a sí misma, es autotélica, tiene su fin en sí y, sobre ella, no puede reflexionar sino la propia reflexión, lo que esclarece el sentido de *Lyceum* 117, en que se indica que *a la poesía sólo puede criticarla la poesía*; esto es, que sólo a lo que esté al mismo nivel del pensar, de su conformación o de su operación reflexiva, le es factible ponerse en ella, situándose a través suyo y dejando de ser sí mismo para ver lo que oculta en su interior. En tal línea, dice Novalis: “Gott wird nur durch einen Gott erkannt” (1846: 296) [“Sólo un Dios conoce a Dios”].

Por otro lado, Friedrich debe haber leído poco antes, en la tercera *Crítica* aunque en el parágrafo 32, que el juicio “llama bella una cosa sólo según la propiedad en que ella se acomoda con nuestro modo de percibirla” (Kant, 2007 [1790]: 204), lo que también es posible traspolar en el caso de que se la llame terrible, sublime o ridícula, según su propiedad y de acuerdo a nuestro modo de percibirla, toda vez que la imagen que nos hacemos de cuanto existe es adecuada si se ajusta a nuestra experiencia interior, pues se trata de captar el alma de las cosas, el *pathos* que transmiten, apropiándose las, no de emular sus rasgos exteriores.

Esta relación entre la percepción y las cosas, descrita a partir del §32 de *La crítica del juicio*, si bien reinterpretada, sería el criterio —¿el criterio que se presenta desde la Reflexión 4952 de 1776-1778?—, en su acepción estoica de “*kriterion* como justa relación de la representación con la cosa representada” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 480).

Con estos postulados en mente, ya puede el autor de *Lucinde* ir a ubicarse a mitad de ambos, en un espacio intermedio, y proyectar: como para los románticos no hay imitación tal como la concebían Batteux y Winckelmann —es decir, al modo clásico—, la obra dejará de ser *mímesis* de la *phýsis* para convertirse en presentación de la verdad interna que esconde en sí misma, según el criterio de quien percibe y expone su contenido. Esto significa no plegarse a los arquetipos como ideales de la Antigüedad, pero tampoco tener que inventar nuevos; aunque, como se mencionó en el primer apartado de este capítulo, los mitos no pueden inventarse y, por ende, tampoco los arquetipos, que se hallan en la naturaleza.

En cierto modo, los románticos acaban por cumplir el desafío aristotélico de Schiller, pues se busca completar lo que la *phýsis* no consigue por sí misma; esto es: mostrar su propia verdad, la evidencia de su infinitud, del absoluto que en ella se trasluce, esa evidencia que para Platón era la *ποίησις* (*póiesis*) y que solamente la razón podía que hacer visible, pero no una *mímesis* que era ficción, apariencia, ni siquiera imitación de una acción elevada.

Una vez que tales nociones se reúnen, puede uno adelantarse a la conclusión que se extrae del proceso: “Conviertan la representación en presentación, hagan del fantasma un idioma y tendrán la criteriología del romanticismo. Aplíquenla a la exigencia platónica de la *poiesis* filosófica, y tendrán el *género literario*” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 480). Acaso sólo haga falta añadir en esta definición, que la tarea de la crítica es la caracterización y que la forma de lograrlo es a partir del criterio, en la conformación directa de la obra.

El género literario del Romanticismo, esto es, lo que desde entonces se entiende por *literatura* —a la cual Calasso distingue como *absoluta*, en un claro homenaje a su origen en el Círculo de Jena— no es sino caracterización del pensar, caracterización de la operación reflexiva, que presenta mediante las imágenes (los fantasmas) la verdad interior de las cosas sin representarlas ya, sin imitar sus rasgos externos, exponiendo su infinitud, el absoluto que reflejan. De modo prematuro, es posible definir así la *literatura absoluta* calassiana.

Con todo, aún falta contexto, por lo que me permitiré citar extensamente un pasaje de *Sobre la esencia de la crítica*, que abrevia parte de lo que se ha tratado de realizar y exponer hasta ahora en este trabajo sobre el surgimiento de la *literatura absoluta*, reconstruyendo desde el propio Romanticismo —tal como pide Schlegel— la *historia interior de su concepto*,

tratando de presentar su proceso y estructura, sobre lo cual se habrá de volver para concluir:

Sin espíritu filosófico no se puede crecer, esto lo admite cualquiera, y tampoco se puede crecer sin conocimiento histórico. La depuración filosófica y el examen de la historia y de la tradición son indiscutiblemente de la crítica. Pero, esto precisamente es tan indiscutido como la visión histórica de la filosofía... Una historia de la filosofía como la tratada aquí sólo podría tener por objeto un sistema, un filósofo... Nada es más difícil que poder reconstruir, percibir y caracterizar el pensamiento de otro hasta la más fina peculiaridad de su todo. En la filosofía esto es aun lo más difícil, sea porque su presentación es hasta ahora menos completa que la del poeta o porque está fundada en la esencia del género mismo. Y, sin embargo, sólo podemos afirmar que comprendemos una obra o un espíritu cuando podemos reconstruir su proceso y su estructura. Este comprender fundamental que puede denominarse caracterizar, cuando se lo expresa en determinadas palabras, es el quehacer auténtico y la esencia íntima de la crítica. O bien pueden resumirse los resultados puros de una masa histórica en un concepto o bien determinar un concepto no meramente por su diferenciación, sino construir en su devenir, desde su primer origen hasta su última culminación dando al mismo tiempo una historia interior del concepto; ambos casos son una característica, la tarea suprema de la crítica y el matrimonio más íntimo de la historia y la filosofía (Schlegel, 2012 [1804]: 515-516).

La crítica es, como se recordará, la operación reflexiva para el medio del arte, para las obras; en tanto que un concepto, como se dice en *Athenaeum* 121, es aquella idea consumada hasta la ironía, esto es, a partir de la disolución, del pensar del pensar del pensar para el absoluto del arte, con lo que por el caracterizar schlegeliano también se debe entender lo dicho en otro fragmento, el 238 de *Athenaeum*, sobre la cuestión de si la *Darstellung* de la filosofía es menos completa que la del artista, motivo por el que a la sazón ésta habría de exponerse mediante la reflexión de la reflexión de la reflexión, captando en tal movimiento la operación literaria en su completitud, lo cual incluía convertir a imagen al agente productor de la crítica, es decir, al propio autor, al propio filósofo, insertándolo en la obra, ficcionalizándolo, disolviéndolo ahí, trasponiendo su verdad interior, sacrificándolo en el pensar de tercer grado.

No obstante, al llevar a cabo tal tarea, el Idealismo Alemán que residía en Schlegel y Novalis dejó de existir, de ser lo que era y se convirtió en literatura.

Schelling seguiría el camino filosófico en pos de la síntesis trascendental, en el ámbito inteligible, mediante la razón, siendo Friedrich quien lo caracterizaría. Hölderlin hallaría con claridad en la poesía lírica —índice del que Jena careció y a donde siempre quiso unirse— aquel absoluto planteado desde el *Programa sistemático*. Novalis dejaría inconcluso su proyecto, aunque, más valdría decir que lo consumaría justamente como se consuma la obra romántica: abriéndola al absoluto, infinitizándola, intensificándola hasta su disolución.

3.4.2 Caracterización

Este acontecimiento fundacional inauguró la literatura como hoy se conoce, dando por finalizado el periodo del arte que existió de la Antigüedad a nuestros días, creando un nuevo arte, si se presta atención a Lacoue-Labarthe y Nancy cuando enuncian que “el arte es cosa *pasada*... el Individuo, el *Epos*, el Drama antiguos han terminado y ya no pueden volver, salvo en el retorno complejo de la re-construcción de su esencial clasicidad” (2012: 485). Esto es, sólo pueden retornar reflexivamente, por medio de la operación crítica.

La obra con un cierre en sí, concluida desde adentro como los modelos clásicos, no abierta al infinito, es decir: la obra no intensificada ni infinitizada ni absolutizada, la obra de arte que no se contempla a sí misma ni se crítica, es lo que dan por clausurado los autores de *El absoluto literario* y los románticos, lo que —por supuesto— no implica que, de pronto, el arte antiguo haya quedado desacreditado, si bien a partir del Círculo de Jena se abrirá una perspectiva diversa, desde donde una época distinta se verá a sí, actuando reflexivamente, con lo que se presentarán otras exigencias expositivas y conceptuales de forma y contenido.

La primera de esas exigencias es la disolución de la obra por sí misma, como forma de forma de forma, lo que entraña una muy irónica presentación del agente productor de la obra por parte del agente productor de la misma obra —ya que la mirada se mira a sí misma en la crítica y, así, va conformando las características de su carácter—, hasta llegar a la constatación de que el sujeto del juicio, el constructor que termina por adoptar la *forma* como herramienta de exposición filosófica, esto es, el autor romántico que era idealista apasionado viene a convertirse él mismo en objeto de su conformación, a través de la escritura, en una invención que es llevada a la imagen y, después, disuelta.

Así, la *Bildung* reaparece en escena, pero esta vez no se trata de la formación del sujeto ni de la conformación de la obra, sino de la formación del carácter que se convertirá en personaje en la exposición. Schlegel (2009 [1798]) dice en *Athenaeum* 310: “... Caracterizar es lo que persigue toda forma de representación humana...” (135); luego (Schlegel, 2012 [1798]: 184), ahí mismo: “El arte antiguo no solo pensó sus figuras [*Bildungen*] creadas según las indicaciones de la mitología en el sentido más elevado y digno, sino que acordó con este carácter de las formas y de la expresión el grado de belleza que podía tener lugar sin destruir tal carácter”.

Evidentemente, los románticos recuperan aquí el sentido de *Bildung* como una formación en la tradición cultural, pero simultáneamente usan el término para remitirlo a la conformación del sujeto que está en el interior del carácter del personaje en la obra: “Imagina

algo finito que se desarrolla infinitamente, y estarás imaginando a un ser humano” (Schlegel, 2009 [1800b]: 208. *Ideen* 98). El personaje, su carácter, crece orgánicamente, como un hombre, desde el interior de sí mismo y se expande, hasta salir de sí, ponerse en lo otro y disolverse.

El carácter —el autor— se autocaracteriza como sujeto dentro del texto, sujeto que apunta a la conformación del Sujeto de conocimiento kantiano, del Sujeto Trascendental ahora como sujeto del juicio autogenerado en un personaje, aunque sólo sea como su parodia, o como la parodia de un dios en ínfima potencia: el yo que emite el discurso desaparece tras el personaje que se crea como sujeto de la enunciación. Eso es lo que exige Schlegel al caracterizar la obra histórica y la obra filosófica, pasarlas del lado de la literatura.

Al conformar lo que habría sido un concepto consumado hasta la ironía o una historia interior del concepto, el sujeto del juicio aplica la crítica sobre sí mismo y, en el proceso, se vuelve parte de la obra que conforma, del origen que busca traer a lo visible. La crítica de Schlegel es conformadora, sigue el proceso de la *Bildung* al par que el de la disolución: no se trata solamente de la crítica que remite a una cosa del exterior y la juzga sino que, al quedar implicado en ella, la vuelve al mismo tiempo creadora, autogenerativa en su aniquilación, lo que claramente no hacía la literatura de la época y que en lo sucesivo sí hará. Es un rasgo que por lo general se atribuye a la posmodernidad, pero que surge desde el Romanticismo:

“‘Postmodern’ generically defines a type of fiction that, either in opposition to or as a continuation of modernism, typically produces texts which display self-reflexive elements. The textuality of such works is foregrounded by recourse to a number of formal devices (such as first person narration, and tale-within-the-tale structures), and thematic choices (including ‘a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception’), none of which belongs exclusively to postmodernism” (Fiorani, 2009: 129).

[‘Lo postmoderno’ généricamente define un tipo de ficción que, ya sea en oposición o como continuación del modernismo, típicamente produce textos que exhiben elementos autorreflexivos. La textualidad de tales obras se pone en primer plano mediante el recurso a una serie de dispositivos formales (tales como la narración en primera persona y estructuras de cuento-dentro-del-cuento), y elecciones temáticas (incluyendo ‘un comentario sobre su propio estatus como ficción y como lenguaje, y también sobre sus propios procesos de producción y recepción’) ninguno de los cuales pertenece exclusivamente al postmodernismo].

Y es que si tal construcción posee elementos autorreflexivos, se enuncia en primera persona y analiza su propio estatuto ontológico como una de sus características —su relación irónica con la realidad, o con eso que nos es dado llamar realidad— es porque en el origen de dicha literatura el Romanticismo efectuó un desvío categórico en el Idealismo, una radical inversión de su sentido y de su *telos*, llevando primero el esquema kantiano al terreno de lo sensible,

sustituyendo el concepto, la idea, y su problemática racional por la imagen y por la forma, para acabar en un caracterismo y en una cuestión de conformación literaria y su disolución.

Por fin, el sujeto del juicio acabó presentando al sujeto del juicio que presentó al sujeto del juicio en la obra, en una operación infinita, de corte absoluto, lanzada hacia el devenir, incesantemente, que buscaba mostrar el absoluto en la inmanencia. Tal ha sido la secuela de sembrar en el medio de la creación la crítica como semilla, de mezclar el gesto y el *molde vacío* que ha dejado la razón luego de que el cielo comenzara a caer: la incompletitud es el destino de la obra porque con el elemento subjetivo, con la indiferenciación de sujeto y objeto dentro de la conformación, su clausura queda postergada, su cierre es sólo una promesa que no termina de cumplirse y que, como los términos de la resolución schellingiana, están siempre más allá de sí mismos, puestos en relación con lo que ha de ocurrir, con lo que aún no llega, lo que en otro sentido sólo puede ser concluido en la mente del receptor de tal obra. El sistema se convierte en un organismo dentro de la obra de arte romántica y lo que semeja ser una anomalía en la literatura de la modernidad, en que el autor parece estar de hecho mirándose en un espejo mientras escribe, termina por revelarse como su esencia misma.

En la *Estética de la creación verbal*, entre los distintos tipos de personajes, Mijail Bajtín distingue dos en particular: aquél logrado que puede consumir lo que la teoría literaria se denomina “acontecimiento estético”, para lo cual se requiere una conciencia externa además de la del propio autor-personaje; y, en segundo término, el personaje que se mira a sí mismo, que no puede ser autocompletado, así como uno mismo no puede verse del todo mientras se mira en un espejo, por lo que a final de cuentas será una presencia fragmentada, fantasmal, un tanto borrosa. El primero es el otro, a quien se puede ver y de quien se puede concluir algo; el segundo es el yo que enuncia el juicio, a quien nunca se acabará de conocer del todo. “Si el personaje tiene que adquirir autonomía de personaje, el autor, para acceder a la «segunda potencia», tiene que adquirir carácter literario” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 487-488). El dilema en Nietzsche, quien descrea de toda inspiración, será resuelto —o disuelto— unificando ambas posiciones, al grado de que el autor desaparecerá por entero, olvidándose de sí, sacrificándose, autocaracterizándose como dos dioses y despidiéndose de su propio yo, sacrificado y sacrificante, tal como Sócrates.

Y es que si los románticos consideran que el género literario es Sócrates como tal, porque en él condensó Aristocles, el de ‘hombros anchos’, todas las características generativas de los discursos de la Antigüedad, Nietzsche —con su autocaracterización extrema— y su infinitud de recursos expositivos, vendría a ser una especie de nuevo género.

Pero volviendo a lo que se decía, el Círculo de Jena responde al apuro del Idealismo especulativo de volver a reunir lo que se había erosionado y escindido, pero de modo irónico, en una tal tensión con lo real que éste viene a perder toda seguridad en cuanto se mira en el espejo de la crítica. Cuando Hegel indique en la década de 1820 que el arte ha muerto —o ha pasado— en las *Lecciones sobre la estética* habrán transcurrido más veinte años de algo que los románticos sabían y que habían puesto sobre la mesa, no porque el arte estuviera realmente extinto sino porque había sufrido tal transformación que, parangonándolo con lo que había existido hasta entonces, era como si hubiese vuelto a ser creado.

La obra de arte está viva, de manera inextricable unida a su autor y caracterizada de tal modo que sólo en su disolución puede mínimamente aspirar a consumarse. Tal como en la *Ilíada*, en la que Aquiles es el primero en morir, puesto que es el más cercano a lo absoluto, la disolución de la obra finita en medio de un universo infinito puede apuntar en la dirección en que ésta habría querido hacer visible su verdad desde el principio.

Una vez ab-suelta —*absoluta*— de tener que responder al *telos* de una cierta filosofía y de un cierto planteamiento social, puede entonces la literatura ocuparse de sí misma como fin y comenzar ese juego del que Schiller hablaba en la decimoquinta de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Safranski lo comenta así: “El arte, lo mismo que todo juego, es autónomo. Tiene reglas, pero se las otorga a sí mismo. Sólo puede aliviar las situaciones serias si se toma en serio a sí mismo” (2014: 44). Y los románticos se tomaban muy en serio el arte. Calasso lo mira de esta forma: “En tanto crítico, Friedrich Schlegel fue siempre un formidable estratega de la literatura. Su genio se aprecia en la combinación de ímpetu y ambigüedad, con la que sabe iluminar una cierta dirección, dejando en la sombra a todas las demás” (Calasso, 2002: 62-63). Pero también es injusto con él: “Más tarde se haría evidente que esa dirección era la vía real de una literatura, que el propio Schlegel no estaba en condiciones de practicar pero sí de intuir, y que se llamará «literatura absoluta»” (2002: 63). Schlegel sabía muy bien de lo que hablaba, aunque no haya podido consumarlo, lo dejó indicado, lo vio claramente, supo que con el mundo que nacía volvían a nacer las cosas.

3.4.3 *Auflösung* e intususcepción

Aunque nace en el Primer Romanticismo Alemán, una parte de cuya historia interior ha tratado de presentarse —solamente la de sus inicios, que es bastante compleja—, ni las exigencias de la *literatura absoluta* ni su devenir se detienen en el Círculo de Jena.

Tal como en la operación crítica, la disolución del grupo es sólo la puesta en infinito, la

destrucción que crea la obra, la absolutización del proyecto romántico literario: otros autores adoptan los puntos de vista de los hermanos Schlegel, Dorothea Veit, Caroline Böhmer, Novalis, Schelling, Schleiermacher y Tieck —sin olvidarse de Hölderlin, que los precede—, los modifican, les dan otros cauces y otras formas, aunque la reflexividad, la ausencia de autoría, la exposición irónica y paródica, así como “una percepción tan intensa de la divinidad como para no tener la necesidad de darse un nombre” (Calasso, 2002: 166), siguen siendo perceptibles en estos, junto con la aniquilación de la propia forma, la *Auflösung* schellingiana.

Éste término, que en alemán viene del verbo *auflösen*, ‘absolver’, ‘disolver’, ‘resolver’, hay que decirlo, conforma un par con *Erlösung*, surgido a partir del verbo *erlösen*, ‘salvar’, ‘liberar’, ‘redimir’, como momentos de intimidad con dios en el Protestantismo en el que los devotos se *liberan* del pecado y de la condenación que conlleva mediante la *absolución* de los mismos. Es evidente que cuando Schelling y los románticos, así como Kant y Fichte, aluden a *auflösen*, sin duda lo hacen con la conciencia de esta exégesis religiosa.

En una acepción más seglar, Marina Foschi señala que “*erlösen* trasmette in tedesco il significato diverso di ‘liberare’, in contesti che prevedono situazioni di pericolo, dolori, oppressioni e angosce” (2005: 102-103) [*erlösen* transmite en alemán el significado diverso de ‘liberar’, en contextos que contemplan situaciones de peligro, dolores, opresiones y angustias], por lo que su sustantivo puede traducirse como liberación: “*Erlösung* come generica liberazione” (Foschi, 2005: 135) [*Erlösung* como liberación en general].

A su vez —y esto es relevante para la denominación *literatura absoluta*—, Foschi Albert apunta que la disolución abre las puertas a otro estado de conciencia: “[i]l motivo dello ‘scioglimento’ (*Auflösung*) veicola il passaggio alla dimensione ‘altra’, nella quale si esprime la religiosità, tutta metaforica...” (Foschi, 2005: 141) [“el motivo de la disolución transporta al acceso a una dimensión ‘otra’, en la cual se expresa la religiosidad, toda metafórica...”]. Esa dimensión ‘otra’, a la que para la literatura como absoluto se accede desde la disolución, la absolutización o la absolución de la forma y, por ende, del yo, diluido entre otras tantas formas fulgurantes y efervescentes, es explicada por la autora al hablar de Robert Musil:

Il verbo *auflösen* esprime un nuovo modo di sentire la realtà dal suo interno, dal punto di vista del soggetto che non si pone autorevolmente sopra, ma allo stesso livello dell’oggetto dell’esperienza. Tale condizione di ‘solubilità’ dell’io è comune all’‘altro stato’ e allo stato di pazzia (Foschi, 2005: 136).

[El verbo *auflösen* expresa una nueva forma de sentir la realidad desde su interior, desde el punto de vista que no se pone terminantemente por encima, sino al mismo nivel del objeto de la experiencia. Tal condición de ‘solubilidad’ del yo es común del ‘otro estado’ y en el estado de locura].

Aunque la observación está dada por Marina Foschi a partir de *El hombre sin atributos* de Robert Musil, no pierde valía para lo que aquí se analiza. A decir verdad, está presente en este comentario la mencionada identificación o indiferenciación entre objeto y sujeto, así como la fórmula de la locura, la *manía* o la posesión mental, consistente en la disolución del yo en lo otro o en la incursión de lo otro en la propia mente, con el mismo resultado.

Así, puede colegirse que el sacrificio de la forma de la obra de arte, la ironización de su estructura y del propio sujeto como voz que narra o autor que la pone, consiste asimismo en esa dimensión ‘otra’ en la que el yo se diluye en los objetos del mundo y en los estados de experiencia de tales objetos, si se evoca que Schlegel quería que la literatura fuese también una suerte de exploración ‘patética’, en el sentido de *pathos*, de efectos, de sensaciones suscitadas por las imágenes. Es decir que la obra literaria —en tanto objeto en que fulgura el absoluto— absuelve al yo de su propia conciencia, lo disuelve en otros estados y lo resuelve como imagen, como carácter, como personaje ficticio que, sin embargo, en su ‘como si’, es capaz de ponerse en lo otro y de experimentarlo como si fuese eso otro.

Pero como apunta Foschi, la llave del acceso a esa dimensión ‘otra’ es la *Auflösung*, en el sentido en que ya lo había indicado Walter Benjamin (2006: 33). “In diesem Sachverhalt beruht das Eigentümliche der von den Romantikern in Anspruch genommenen Unendlichkeit der Reflexion: die Auflösung der eigentlichen Reflexionsform gegen das Absolutum” [En este estado de cosas estriba lo peculiar de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos: la disolución de la forma propiamente dicha de la reflexión frente al absoluto].

Dicha *Auflösung*, de acuerdo a Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 109), tiene la forma de la “intususcepción” kantiana, que Félix Duque explica del siguiente modo: “en cuanto que somos organismos, nuestro desarrollo tiene lugar por *intususcepción* (crecimiento de dentro a fuera...)” (1988: 100). Esto parece indicar el sentido de la disolución del sujeto que, si constituye un organismo y, a su vez, se ve envuelto por otro organismo de mayor magnitud, entonces crece de adentro hacia afuera, aunque al unirse al absoluto su yo desaparece.

Duque añade: “nosotros (y todos los organismos) nos desarrollamos pues por intususcepción (penetración total de las fuerzas: el todo orgánico está presente en cada una de las partes, a las que posibilita)...” (1988: 100). Esto quiere decir que en todo momento el absoluto se está expandiendo y replegando en sí mismo, como el organismo que es —*el más antiguo de los seres* lo llamará Schelling en 1811 en *Las edades del mundo*—, y que su proceso, incluido el de sus partes, en el caso del medio artístico, las obras específicas, también

se despliegan y repliegan, con lo que están en un devenir constante, en una progresión o perfección gradual que tiende a la reconstitución del absoluto, pero que no tiene que ver con el concepto de progreso en Hegel o en Marx.

3.4.4 *Genius loci*

Con tales antecedentes, la lectura de Calasso es menos ininteligible. El término *literatura absoluta* aparece desde su segundo libro, *La ruina de Kasch* (2001 [1983]), aunque no está muy desarrollada: no aparece aún como la formación cerrada y autotélica que se percibirá en la *Literatura y los dioses* (2002 [2001]), cuando su formulación ya está más definida.

Dice en el primer texto aludido: "... la literatura absoluta. La palabra más degradada y la palabra más perfecta se disponían a mezclar sus aguas..." (97). Son la palabra discursiva, autosuficiente, y la palabra pictórica o que remite al gesto. Páginas adelante, Calasso indica:

La literatura ni siquiera necesita hablar de sacrificio; en alguna de sus formas —la literatura absoluta (genealogía de la *décadence*: Baudelaire, Mallarmé, Benn; o Flaubert, Proust— la escritura asume los rasgos de la oferta sacrificatoria, que implica una cierta destrucción del autor (2001: 168).

Esa destrucción tiene lugar en un nivel sintagmático, al menos que uno sea Novalis, Hölderlin o Nietzsche, quienes parecen trasponer el plano de lo escrito directamente al de la *phýsis*, en los que se cumple no una cierta destrucción sino una disolución total.

Un poco abajo de donde brinda la segunda alusión a la *literatura absoluta*, se ofrece un contexto en el que sus palabras se pueden interpretar de mejor manera:

La Romantik es el gran despertar del sacrificio. Lo oscuro, lo impuro, lo incontrolado, el paisaje, lo incongruente, lo sonambúlico, lo sentimental, lo premonitorio, lo pasional, todo lo que, con alguna torpeza, la especulación pudo definir como lo Negativo, era su tierra, nueva tierra sacrificatoria donde de nuevo se encuentra la ebriedad de las cosas dobles, cada vez vivificantes y destructivas, como en un tiempo sólo habían existido alrededor del poste del sacrificio. Pero ahora nadie podrá asumir el papel de oficiante ni de sacerdote: a falta de un rito, de un orden, sólo subsiste el papel de la víctima, que vaga por la selva, caza de Rudra, en espera de sus flechas mortales. Es la consunción de Novalis, de Keats. Para Hölderlin, Rudra es Apolo, que le hiere en Burdeos (Calasso, 2001: 168).

En 2001, con razón de las Weidenfeld Lectures, pronunciadas un año atrás por el italiano en la Universidad de Oxford, se edita *La literatura y los dioses*. Se reúnen ahí las conferencias dictadas por el nacido en Florencia, donde el concepto de *literatura absoluta*, más elaborado, se explica a lo largo de los ocho textos.

De *La ruina de Kasch* al otro libro hay dieciocho años de distancia y una distinción salta a la vista: Calasso decía anteriormente que no había ya rito ni orden; acaso se refiriera

a la inexistencia de una comunidad litúrgica, de un grupo de fieles que observara las reglas del sacrificio, tal como en la Antigüedad. En todo caso, ahora señala que el ritual puede tomar la forma de una obra y, lo que es más, que toda obra puede ser ritual, siempre que instaure un orden entre el gesto que está en la mente y la palabra que manifiesta ese *pathos* mental contenido en el gesto: “La obra ritual —es decir, cualquier obra— consiste, en primer término, en impedir que esta característica se anule en la pura indistinción” (2002: 143).

El ritual puede ser una obra y, si es una obra, la característica de esa obra es evitar que el gesto desaparezca, como en Occidente mientras imperó la razón autosuficiente y sola; o bien, que la palabra desaparezca o que gesto y palabra se confundan entre sí. Lo que es otro modo de decir: la obra ritual debe mantener el doble estatuto de la palabra.

Pero, si se sigue de cerca tal afirmación —que el italiano describe en el contexto del mito védico, sin que pierda vigencia para la contemporaneidad, puesto que entonces no le incluiría entre sus conferencias dictadas en Oxford en 2001—, se entiende que quien lleva a cabo el ritual o la obra ritual es precisamente un oficiante o un sacerdote, y que este papel, al tratarse de la literatura en específico, se está adjudicando al escritor: el autor es el oficiante del ritual del sacrificio, el ritual por antonomasia, que opera la disolución. Y, ¿qué es ritual?

Para responder, primeramente, hay que tomar en cuenta lo que son los mitos: “las historias de los dioses y de los héroes que los antiguos definían así” (Calasso, 1994: 397). ¿Por qué historias de dioses y héroes? Porque sus narraciones contienen las imágenes más antiguas con que se cuenta, las que apuntan al principio y el origen de los tiempos, al ‘había una vez...’, al acontecimiento mediante el cual el mundo fue fundado. Y esas imágenes son arquetipos. “Se pueden distinguir básicamente tres figuras arquetípicas: “el acontecimiento fundador, el lugar primigenio, y los personajes” (Pérez, 2007: 96).

Los personajes de un acontecimiento fundador captado mediante una imagen, es decir, contenido en un arquetipo, son héroes o dioses —dioses por lo general— y sus historias son los mitos: “la narración puede ser sobre miles de cosas, pero se cuenta únicamente lo referente al acontecimiento fundador” (Pérez, 2007: 99). El sitio en que se manifiesta la imagen fundacional, esto es, el arquetipo, deviene lugar arquetípico: “el lugar en el que se da el momento de la enunciación, por este motivo, el lugar cotidiano se constituye en arquetípico” (Pérez, 2007: 98). Sin embargo, el arquetipo no es sino un mismo ser.

En el instante de su manifestación, la imagen fundacional aparece desplegada en tres diversas modalidades, que son las del personaje —dios o héroe—, lugar y acontecimiento: “El primer ser sobre la tierra al que Apolo habló fue una Ninfa. Se llamaba Telfusa... Apolo le

dirigió la palabra. En el himno el pasaje es brusco: ese lugar es un ser. En sólo dos versos, sin transición, el masculino *chôros* se convierte en un ser femenino” (Calasso, 2004: 11). En el mito, Apolo baja buscando un lugar para instalarse. Se trata de la fundación de Delfos, ombligo del mundo griego. Por si fuera poco, el personaje de la Ninfa también se desdobra: es una muchacha que habita en el monte, junto a un estanque; es el estanque que está en el centro del monte, y es la serpiente que resguarda el estanque, lugar de la fundación. Que el lugar esté vivo resulta perturbador, pero es de eso de lo que Schlegel habla en su teoría.

Walter Benjamin, al hablar de la obra de arte, la describe con un nimbo alrededor suyo, con un velo o aliento en forma de brisa, al que denomina aura: “El aura se manifiesta en una figura, una imagen originaria (*Urbild*), que es el alma de lo percibido” (Cuevas, 2017: 39). Se le llama de muchas maneras y se la define como el “«aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar»” (Benjamin, 2003: 49), lo que remite al instante en que objeto y sujeto se aúnan en la contemplación de la obra de arte, en la imagen a la que adviene el exterior, acercándose desde lejos a su propia presencia, desde una dimensión ‘otra’, tal como el dios que en “Patmos” de Hölderlin está cerca, pero es difícil de capturar.

Como lejanía que aparece en lo cercano, que comparece en un espacio, al aura se le denomina también *genius loci*, ‘genio del lugar’, literalmente *agathos daimon*, ‘*daimon* del lugar’. Si el lugar es sagrado es porque está lleno de almas o, porque tiene alma, lo que significa que ese sitio está vivo. Por eso se le puede dirigir la palabra y, lo que es más, ese *daimon* protege o vigila algo, un poder, es mediador entre sí y una potencia divina. De hecho, en el mito de fundación de Delfos, el *daimon*, la ninfa, es ella misma lo que Apolo busca: la propia materia epifánica, el gesto del que emana la *mántica*: la *manía*, la facultad para predecir y adivinar el porvenir del que surge la palabra, el discurso, la profecía que lo interpreta.

El arquetipo, imagen recurrente, aparece como tiempo: “instantes que se escapan, duran un segundo y parecen una eternidad. Desaparecen tan pronto, pero dejan la sensación de haber estado ahí siempre, y entonces surge el deseo de repetirlos” (Pérez, 2007: 102). Parecen estar ahí desde siempre porque son imagen que funda y fundamenta el mundo; en ese sentido, son un precedente de toda acción y, por ello, poseen un carácter ejemplar.

La repetición simbólica a través de actos que encarnan el acontecimiento fundador es el ritual; y evitar que la palabra y el gesto se separen, pero también que se confundan, es su obra, la obra en que el ritual consiste. El ritual, tiempo que se llena por la repetición del acontecimiento fundador, tiempo henchido, es por eso la “felicidad”, “estado de perfección” (Pérez, 2007: 107), *eudaimonía*, posesión del *daimon*, puro gesto, significante puro.

En el caso de la literatura, esta *literatura absoluta* que da cuenta de la aparición de los arquetipos y que se estructura como una repetición de imágenes fundadoras, esa misma “recurrencia provoca en el relato narrativo un aspecto ritual característico... La narración en sí constituye un aspecto ritual en el uso de la palabra...” (Pérez, 2007: 126, 129).

A la palabra llegan una y otra vez los arquetipos y, al mismo tiempo, los arquetipos son convocados a reaparecer en su reflejo en el lenguaje. Es lo que en “Hegel, la muerte y el sacrificio” Bataille expone: “el Hombre asiste al culto y al espectáculo. O incluso puede leer: entonces la literatura prolonga para él, en la medida en que es soberana, auténtica, la magia obsesiva de los espectáculos, trágicos o cómicos” (2005: 25). La tragedia tiene como trasfondo el sacrificio que, como se ha mencionado, es el ritual por excelencia.

La *literatura absoluta* es, bajo esta perspectiva, el ritual que presenta el sacrificio, puesto que el espectáculo que yace en su centro es la dramatización de la ironía, la puesta en escena de la disolución de las formas singulares y su retorno al seno del absoluto, del caos. Por ende, la obra literaria puede ser vista como obra ritual y, el escritor, como oficiante, o bien, víctima expiatoria, sacrificado. Lo refiere el fragmento 14 de Heráclito: “A aquellos cuyo polo es la noche, a los magos, a los sacerdotes de Baco, a las Ménades e iniciados: “en lo que los hombres tienen por misterios/ se inicia uno sin consagración alguna” (1984: 240). Mejor dicho: la consagración —es decir, el sacrificio— mediante la que el *gōēs*, el sacerdote, la Ménade y el iniciado se inician es la pura contemplación del ritual, la *theōría*.

3.4.5 *Literatura absoluta*

El término *literatura absoluta* se presenta con más claridad de exposición a lo largo de los ocho textos que lo desarrollan en *La literatura y los dioses* casi dos décadas más tarde.

En “La escuela pagana”, la primera conferencia, se lee que en la modernidad tres elementos aparecen vinculados: “el despertar de los dioses, la parodia y la literatura absoluta (si entendemos por absoluta la literatura en su forma más acabada y refractaria a cualquier condicionamiento social” (Calasso, 2002: 27). Constituida la literatura como un ritual que celebra el sacrificio y lo pone en obra, no puede este acto de ironía paradigmática o aniquilación de la forma finita apuntar sino en dirección del aparecer del absoluto, caracterizado en los mitos por esos personajes que son los héroes y los dioses.

De los elementos señalados por el escritor de Florencia, el despertar de unos dioses que reaparecen —pero ahora de manera paródica, a través de las aguas degradadas de la palabra racional, de su *molde vacío*— es el hecho fundamental que continúa el despliegue

del absoluto como arte, bajo la interpretación que Hölderlin ya había realizado, sobre que los dioses aún están presentes, aunque no son visibles como antaño, algo que también intuye F. Schlegel, aun cuando en su caso él habla de crear “una nueva mitología”: “... también las otras mitologías deben ser reanimadas en la medida de su profundidad, belleza y constitución para acelerar el surgimiento de la nueva mitología...” (2012: 391).

Es patente que hay algo que Hölderlin ve y Friedrich no, pues mientras uno busca claridad para adentrarse en lo absoluto, él otro habla de revivir mitos, como si fueran cosa del pasado, y no sólo de los griegos sino también de los de Oriente. Schlegel parece errar aquí sobre el repliegue siempre mal comprendido que se efectúa una y otra vez hacia el pasado, como una ininterrumpida reinvencción de la Antigüedad. En todo caso, sin juzgar su postura, lo que el menor de los hermanos plantea es operar la reflexión de tercer nivel sobre el contenido de los arquetipos con miras a apropiárselos, para que así pasen a formar parte del género romántico, de la nueva literatura que acaba de nacer, invocando su inteligibilidad.

En *Ideen* 85, Friedrich ya había expresado que el centro de la poesía, en el sentido en que se lo concebía en la Antigüedad, estaba precisamente en el mito. Por ello, iba a añadir: “¡Qué nueva fuente de poesía podría fluir hacia nosotros desde la India...!” (Schlegel, 2012 [1800]: 392). Calasso se sitúa en la perspectiva de Hölderlin, sabe que el problema no concierne a la inspiración ni a la embriaguez, sino al rayo que cae y es incontrolable. Comenta al respecto:

¿Quién se atreverá, en tales circunstancias, a tener comercio con ellos, a tratar con ellos? Una potencia ulterior hasta entonces mantenida en una permanente minoría y utilizada al servicio del cuerpo social, pero que empezaba a amenazar con levar todas sus anclas y navegar, solitaria y soberana, como el barco mismo que acoge todos los simulacros y vaga en el océano de la mente por el puro placer del juego y del gesto: la literatura. En esta mutación, ella podrá ser definida de esta forma: literatura absoluta (2002: 87).

Esa potencia ulterior es el absoluto de las obras literarias y de los mitos y, más exactamente, la forma que Hölderlin caracterizaba como *junoniana*. Ahora bien, este pasaje parece seguir la exposición que Nietzsche hace en uno de los últimos párrafos de *La gaya ciencia*, en que el filósofo describe la tierra incógnita a la que se han replegado los simulacros y las imágenes antiguos. En la octava conferencia, intitulada “Literatura absoluta”, Calasso agrega:

Este ser nuevo, cuya fecha de origen es imprecisa y habita aún hoy entre nosotros, puede definirse como *literatura absoluta*. *Literatura* porque se trata de un saber que se declara y se quiere inaccesible por otra vía que no sea la composición literaria; *absoluta*, porque es un saber que se asimila a la búsqueda de un absoluto, y por tanto no puede referirse a nada que sea más pequeño que el todo. Al mismo tiempo, es en sí misma algo *ab-solutum*, escindido de todo vínculo de obediencia o pertenencia, de toda funcionalidad respecto al cuerpo social. A veces proclamado con arrogancia, a veces practicado con destrezas clandestinas y

fraudulentas, ese saber se deja advertir en la literatura —como presencia o presagio— desde los albores del romanticismo alemán. Y parece destinado a no abandonarla ya nunca, como una especie de mutación irreversible, que puede ser celebrada o execrada, pero que pertenece ya a la fisiología de la escritura (Calasso, 2002: 164-165).

Se menciona de nueva cuenta la fisiología, tal como en la intususcepción, con lo que se mantiene la idea de que la literatura como absoluto es un organismo que crece y se repliega, en el que el yo se disuelve y que, por eso mismo, es un saber que no se puede conocer más que ejerciéndolo, es decir, escribiendo, puesto que de tal forma es como adviene el acceso a la dimensión ‘otra’ en que uno se funde con el objeto. Al no tener una funcionalidad social salvo la de ser la vía ritual a ese conocimiento, pero sin fungir como adorno o entretención, objeto agradable y desinteresado, la obra literaria se muestra refractaria a la cultura de masas o al *marketing*, sea de carácter religioso o social, político o propagandístico, algo que el autor florentino explica hablando de los totalitarismos del siglo XX.

Teniendo en cuenta que la *literatura absoluta* se presenta como oferta sacrificatoria, que el lector tiene que completar con su propia consciencia como presenciando un ritual para que la disolución planteada por los autores tenga sentido, a condición de obtener una condición fantasmal, de actantes y no de personajes en caso de no hacerlo, al estilo del escritor que se escribe a sí mismo en un solipsismo sin término; como oferta sacrificatoria, decía, este tipo de escritura involucra directamente al espectador, a un observador activo, como quiere la teoría literaria, que pueda seguir todas las sutilezas y movimientos de una operación reflexiva que, en ocasiones por vía de la irrisión, se autodestruye para revelar algo más, pero sólo ante la mirada atenta del otro, en su mente.

Por esa razón, en su lectura de *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Lara Fiorani (2009: 107) considera que esta especie de literatura, que va en pos del Todo y Uno, exige un “absolute reader” — who deals successfully with the enigma of writing, reading critically and creatively at the same time, thus partaking of the qualities of a *poiētēs*. This ‘absolute reader’ is the reader capable of dealing with the complexity of *letteratura assoluta*” [lector absoluto — que trate exitosamente con el enigma de la escritura, leyendo de manera crítica y creativa al mismo tiempo, participando así de las cualidades de un *poiētēs*. Este lector absoluto es un lector capaz de lidiar con la complejidad de la *literatura absoluta*]. Capaz de lidiar con la complejidad de la puesta en escena de la disolución y de crear en su mente como un poeta.

Además de tratarse de una obra cuyo *telos* es ella misma, más allá de una función política, religiosa o social; esta literatura, que se conforma al perder su forma particular a través de la *Auflösung*, busca establecer mantener la distinción entre gesto y palabra,

abriendo la comunicación con el absoluto, haciéndolo visible, postulando la igualación del autor y del lector al estado de la imagen, con lo que si se considera su exposición reflexiva, se obtiene un objeto que se distancia de la noción tradicional de libro u obra literaria.

Para cerrar este inciso, aunque no resulta menos importante, debe hacerse referencia a otra precisión vista por Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 341), que alude a una cuestión sintáctica —en la que se implica la creación del género romántico— por la que también se define como *literatura absoluta* a este tipo de composición.

Como ya se decía en el apartado 3.2.4 de este capítulo, Hölderlin habla de la forma *junoniana* de exposición de los modernos, la cual definirá Schlegel como forma sobria. Esa forma sobria debe ser tal que pueda admitir la densidad de la operación reflexiva, la disolución de la obra y la destrucción del sentido y de su convención, sin que esto afecte sin embargo paradigmáticamente al texto como tal, que entonces debe ser expansivo y soportar la aparición del absoluto: “La idea de poesía encontró su individualidad, que es lo que Schlegel buscaba, en la forma de la prosa; pues los románticos tempranos no conocen ninguna determinación que sea más profunda que la de prosa” (Benjamin, 2006: 99).

Por otra paradoja, de las muchas que han aparecido, el absoluto de la *póiesis*, en el sentido en que Platón la concebía, no es el verso —al que canónicamente se ha considerado la forma de la poesía— sino la prosa, esa forma llena de sobriedad, la que puede fungir como soporte a la verdad inspirada de carácter interior o a la disolución del yo en el *pathos* suscitado por las imágenes, puesto que al unísono ofrece medida y claridad en la exposición.

Pues bien, a ese tipo de escritura, que se mencionará subsecuentemente en otro apartado, se la llama *oratio soluta* en la retórica clásica. Su uso era una prosa argumentativa, no la de la filosofía, pero tampoco la de la narración literaria: algo intermedio, algo en lo que el yo pueda disolverse, algo con solubilidad, ab-suelto y ab-soluto: “Lo *ab-soluto*, por consiguiente, de la literatura. Pero también lo *ab-suelto*, su separación en la perfecta clausura sobre sí” (Lacoue-Labarthe, 2012: 30).

3.5 Poemas de Safo

3.5.1 Prosa e inspiración

Mallarmé tiene una intuición: el verso es la literatura en su completitud. Pero no se trata de poner todo en líneas versales; la prosa es el surtidor de los distintos versos y sus metros.

En *Variaciones sobre un tema*, el francés escribe su intuición de la manera siguiente: “la forma llamada verso es sencillamente ella misma la literatura; —agregando, he aquí lo más sustancial y en apariencia contradictorio— que verso hay tan pronto como se acentúa la dicción, ritmo en tanto que estilo” (Mallarmé, 1998: 53). La prosa, inclusive la prosa de todos los días, el lenguaje coloquial, está hecho de ritmos diversos, con acentos en diferentes partes de las frases o sintagmas. Así, por decir algo, el poeta ve que el habla sería el sistema de versos que conjuga eneasílabos con pentasílabos por una natural disposición interna.

Los románticos tienen la misma intuición, aunque un siglo antes, pero la presentan de modo inverso al de Mallarmé: “En la verdadera prosa todo debe de estar subrayado” (Schlegel, 2009 [1798]: 168. *Ath.* 395). Si no malinterpreto, lo subrayado alude no a lo elevado o noble de un estilo, ni siquiera a lo que se quiere recordar, sino a lo que suscita la sensación de inmediatez, que trae lo actual o efectivo, lo que acerca la lejanía, en el sentido en que Benjamin habla del aura o en el que Hölderlin remite al dios en “Patmos”.

El escritor Alberto Ruy Sánchez lo introduce a la perfección: la “prosa narrativa que se acerca o funciona como poesía —se llama— prosa de intensidades” (2001: 11). Un párrafo atrás, detallaba que ese tipo de prosa hace posible “la aparición del instante poético... equivalente a una revelación, a ‘una porción de eternidad’... A través de lo inmediato encontrar también algo más” (Sánchez, 2001: 10). El acceso a ‘otra’ dimensión.

La prosa contiene en sí todos los versos y métricas del lenguaje, aunque, al unísono, no tiene ninguna restricción formal en lo que a extensión se refiere, por lo que puede seguir creciendo como una enredadera según haga falta: “En la prosa todos los ritmos ligados pasan de uno a otro, y se enlazan en una nueva unidad, la unidad prosaica...” (Benjamin, 2006: 100). Y no sólo todos los ritmos, sino todas las formas literarias y poéticas, lo que de nuevo nos lleva a la conformación —*Biildung*— del género literario del Romanticismo.

Se hace patente que cuanto busca el Círculo de Jena es una prosa de intensidades, que funcione como poesía y objetive el infinito, pero que a la vez tenga la ductibilidad y la sobriedad suficientes como para no sucumbir a la contradicción y a la disolución de las formas: “Lo que en el rayo de la ironía se desintegra es únicamente la ilusión, pero el núcleo

de la obra no se sostiene en el éxtasis, que puede desmoronarse en todo caso, sino en la intangible forma sobria prosaica” (Benjamin, 2006: 104). La ironía anula la certeza de lo real, por ello no puede la obra romántica —ni ninguna obra, menos la ritual— sostenerse en el *pathos* sino en la forma capaz de producir esos efectos y abarcarlos sin que sean riesgosos.

Casi puede oírse aquí al Kant de 1776 o al Schelling de la décima misiva de las *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* al articular la estructura de la *Auflösung*: pese a lo dicho y aun con la percepción general sobre los románticos, como una panda de dementes irracionales, estos consideran que lo opuesto del éxtasis —y de la *manía*— es la reflexión y que un artista inspirado no es libre, por lo que antes que furor divino se exigen autolimitación.

Sin embargo, son conscientes también de que al contenido de cuanto producen le falta algo, algo que no posee la escritura de la época —académica o filosófica, programada y sin suficiente espontaneidad—, y que parece haberse perdido: el ideal como contenido al que Benjamin aludía y que, por el contrario, desborda en su potencia los poemas hölderlinianos. En “Como en un día de fiesta” se lee: “¡Pero ahora despunta el día! Lo esperaba/ y lo vi llegar. ¡Que esta visión sagrada inspire mi verbo!...” (Hölderlin, 1978 [1826]: 75). Schlegel advierte:

Entre el drama y la novela, entre lo épico y lo mimético —incluso entre la biografía y el drama musical, lo puro subjetivo y lo puro objetivo—, y sin ser, no obstante, del orden de la mezcla, escapando de hecho indudablemente a todas estas categorías existiría tal vez el ‘puro lirismo’, como por otra parte lo sospechaba Hölderlin” (Lacoue-Labarthe, 2012: 356).

Ese puro lirismo es la inmediatez, las intensidades de la prosa, la inspiración que levanta el *molde vacío* de los mitos y de los arquetipos que vuelven a aparecer; es el genio del que se recela y que, sin embargo, los visita cuando quiere, acercándose desde lejos al aura de la imagen, sin obedecerlos, evadiéndolos si lo buscan y que, con todo, es capaz Hölderlin de convocar con su escritura. La sospecha ante el éxtasis que se percibe en la lírica y el anhelo por producirlo, se mezclan en Schlegel (2009 [1797]: 51) por igual: “Los poemas sáficos deben crecer y ser encontrados. No pueden crearse ni comunicarse sin ser profanados... si no son enteramente individuales, libres y verdaderos, los poemas líricos carecen... de todo valor”.

Otra paradoja: no se puede prescindir de la reflexión, que es la gran conquista de la época, pero que parece arrancarle un índice de espontaneidad a la literatura; como tampoco se puede conformar (*Bildung*) una escritura que carezca de soplo, hálito, aliento, por la simple razón de que en ella no fulgura ni aparece la efervescencia del absoluto.

3.5.2 Fabulación

La poesía popular, los copleros iletrados del pópulo, los romances líricos dedicados a las muchachas, acceden a la verdad que la inspiración —en su forma de aparecer— evidencia.

La presentación de la crítica, de la operación reflexiva en el lado del arte, debe tener tanta claridad como la filosofía y tanta potencia como la exposición poética, mostrando la *póiesis*; pero sin sucumbir a la estrechez del verso, a la compulsiva angostura de la métrica.

Y si el lirismo es espontaneidad pura, el contenido de la obra —que no puede consistir en una mera imitación de los viejos mitos ni de las imágenes arquetípicas de la Antigüedad— debe ser tan artificial como instintivo, tan especulativo como no premeditado, tal como el lenguaje es durante una conversación, en un diálogo casual con conocidos, en el habla cotidiana, cuando se le confiesa algo en lo íntimo a un ser querido o cuando se departe con los amigos sin otro fin ni otra pretensión que compartir la experiencia y la belleza del mundo.

La *oratio soluta* de los clásicos es eso. Más allá de la brevedad de la *oratio concisa* del diálogo platónico o de la linealidad y rapidez de la *oratio perpetua* de la narrativa, se requiere una prosa reflexiva pero natural, pensante y a un tiempo sencilla, afable, de amplio registro, pluvial, como para exponer cualquier tema, aunque no fútil ni extensa por decreto, más bien fragmentaria, intuitiva, una prosa en que se subraye todo y que, cumpliendo las exigencias de la crítica de tercer grado, se ría de sí, se autoparodie y se caracterice, disolviéndose; una prosa en que la enunciación del yo, sin embargo, desplace la autoridad y absorbe el poder de la ejemplaridad que entre los antiguos tenía la *oratio soluta*, sobre todo en Roma.

Tales características le señalan a Schlegel el camino a seguir. Aunque no quiere imitar lo clásico, sí voltea al pasado para analizar qué hay de semejante a eso que quiere poner en marcha. El Romanticismo no es sino la incesante reinención reflexiva de lo antiguo.

Ante todo, emerge la carta, género de la familiaridad y del testimonio, en que se puede hablar de los asuntos más disimiles: desde los sentimientos a otra persona, las confesiones religiosas, pecuniarias o políticas, pasando por la intuición de un puente a tender sobre el *infranqueable abismo* que va de lo sensible a lo suprasensible, hasta el relato de un sueño o de un viaje—quizá a Burdeos— en el que se argumente en qué consiste la dificultad para apropiarse de lo propio, de lo natal, así como para referir que el dios lo ha golpeado a uno.

En una misiva a su novia, Dorothea Veit, el hermano menor muestra cómo podría ser ese hipotético género de *Darstellung* para lo romántico y, haciendo a la carta hablar de la propia teoría de su eventual despliegue, caracteriza el género: “si no tienes nada en contra, haré imprimir esta carta y luego detallaré con todo mi amor lo que te esboqué. No te rías de mis

numerosos proyectos...” (2012 [1799]: 306), es el cierre del texto en que Schlegel aparece como personaje presentado ante sí y los otros, cual imagen, haciendo recomendaciones de lectura, como de Platón o del neoplatónico Hemsterhuis, por ejemplo. (Los temas de la “Sobre la filosofía. A Dorothea” de que aquí se trata sirven a los fines de esta investigación, pero en ningún caso se trata de agotarlos o de adentrarse excesivamente en su análisis.)

Como autor, Schlegel está en la carta en modo personaje: “La vida es la escritura. La única destinación del hombre es grabar en las tablas de la naturaleza las ideas de la divinidad con un estilete del espíritu creador” (2012 [1799]: 282). Acto seguido, aborda el ideal de la obra literaria que —por su contenido— debe ser religión (“la religión originaria e interior”, 2012 [1799]: 288) y, poco después, diserta sobre la *Bildung*, la caracterización por parte del agente productor de la obra misma, es decir, la autocaracterización, que en ese momento él mismo efectúa consigo: “si uno quisiera formar a alguien como *hombre* me parecería lo mismo que si uno afirmara que habría lecciones para asemejarse a Dios” (2012 [1799]: 285).

Nadie puede formar (*bilden*) a alguien más, cada uno se forma a sí mismo, lo que es el *leit motiv* de la formación. Si acaso, uno puede leer y analizar cómo se han formado los otros a sí mismos y, en caso de que eso se ajuste a nuestro carácter interior, apropiarse de esos rasgos de espíritu, de esas características, es decir, en el arte hay ejemplos y relaciones de ejemplaridad, pero así como no se puede imponer a nadie que considere bello lo mismo que nosotros, o que alguien ame a otra persona, ni tampoco que los otros nos estimen como amigos, así tampoco se puede formar a otro ser humano si éste no pone manos a la obra.

Más adelante, Schlegel (2012 [1799]: 293, 294, 298) indica que la obra debe acoger lo absoluto, que ahí se distingue como *póiesis*: “Donde la presentación es tan profunda y tan verdadera podrás tener fácilmente el motivo y el atractivo del poder volver a componer [*von neuem dichten*] en ti esta o aquella poesía [*Dichtung*]... La poesía y la filosofía son un todo indivisible...”. Una *póiesis* a la que se tiende como ideal, pero que no podrá verse realizada: “el perfeccionamiento gradual que se revela del modo más esplendoroso en la filosofía y la historia moderna es un hecho que nunca podrá consumarse”. La literatura deviene sin fin.

Abriendo un paréntesis, hay que apuntar que otra palabra con la que el Romanticismo apela al género literario es *Dichtung*, “invención, fabulación, poesía”, como expone Élisabeth Décultot: “Por medio de *Dichtung*, la lengua alemana tiende a definir para sí misma una operación específica del pensamiento y del lenguaje. La proximidad entre *Dichtung* y *dicht* (denso, hermético) no sería producto, pues, de una mera contingencia...” (2018: 355).

Casi para cerrar, Friedrich ahonda con Dorothea en otras características de exposición de tal *Dichtung*. El género literario debe ser popular, social y claro en su presentación: “Un género intermedio entre extracto, explicación y característica” (2012 [1799]: 302), que pese a ser escrito tenga forma oral y aborde el mito, popular por naturaleza, para que la comunidad lo haga suyo. Y añade: “quizás tendría que emprender un viaje para buscar a los mejores lectores para componer a partir de ellos el ideal del lector” (2012 [1799]: 305). Hablando en segunda persona, la voz de la carta que presenta al Schlegel autor y personaje, invita al lector a concluir en su conciencia el ejercicio de disolución que se le propone. El género habla de sí:

Imagínate conversaciones contigo misma sobre objetos que conciernen al hombre entero o que tienen solo ese punto de vista, sin más análisis que el que está permitido en una carta a un amigo, con el tono de una conversación adecuada, similar a este escrito dirigido a ti. No quiero darle el nombre de filosofía o *moral*, a pesar de ser diferente de lo que suele entenderse por eso. Para producir este género, hay que ser ante todas las cosas un nombre y luego, por tanto, un filósofo (2012 [1799]: 305).

En cuanto programador o proyectista del nuevo género, Schlegel se demuestra casi infalible para ver y canalizar las más diversas corrientes de la época que nace. Lo más sorprendente es que, luego de cartas así, Dorothea Veit haya aceptado cambiar su apellido por Schlegel y casarse con él. Él, que habla de socialidad, podría haber iniciado con un poema de Neruda. Resulta evidente porque los dioses se habían negado a condescender a tales textos.

Ahora bien, el estilo que acaba de dejarse oír en la carta es obviamente epistolar, pero asaz próximo al ensayístico, de índole argumentativa, en que el autor ensaya —del latín *exagium*, “comprobación”, “prueba” o “tentativa”; “pensar algo”— mediante su punto de vista los temas sobre los que discurre; además, el ensayo cumple la exigencia fragmentaria de exposición, puesto que a la unión del pensar discursivo y del absoluto que se presenta como imagen, dándose a la intuición, ninguna otra *Darstellung* le es mejor que la del fragmento, que puede expandirse a placer en la prosa pero que, en un vislumbre, ofrece lo inteligible.

Al género que une tales condiciones en la carta Schlegel lo llama filosofía o *moral*, con lo que alude a otra tradición del pensamiento de Occidente. Lacoue-Labarthe y Nancy dicen:

El género moral del fragmento no es indudablemente otra cosa, en el fondo, más que el modelo específicamente *latino* de la filosofía. Es decir, el modelo de una filosofía, de hecho, esencialmente moral sin la más mínima huella de una “filosofía primera” original, sino simplemente anclada en el post-platonismo estoico, epicúreo o... cínico (2012: 236).

Es fundamentalmente una filosofía de la inmanencia, anclada en la urbanidad del mundo comunitario, de la sociedad; es una filosofía práctica, no teórica ni especulativa, a la que no obstante Friedrich quiere llevar la especulación y la reflexión, dado que en ese tipo de

fragmentos lo que se busca es mostrar una forma de vida, que acarrea una forma de situarse ante el mundo, con lo cual lo que se dice en esas máximas sirve de ejemplo para encauzar la propia existencia, tal como se testimonia en los libros de Marco Aurelio o Epicteto.

A partir de textos así, ejemplares, uno se puede formar a sí mismo como individuo social, pero también puede proceder a la caracterización y formación (*Bildung*) de sí como personaje, en la obra literaria, creando al sujeto que ahí habla desde las fibras más íntimas de su propio ser, con autonomía, en vez de simplemente proponer a otros la imitación de un rasgo, más bien apropiándose, construyéndolo en uno mismo mediante la propia conducta, que es algo que también quiere decir la palabra ‘carácter’. Entonces, los personajes de las obras de la literatura como absoluto se postulan como caracteres ejemplares de los que uno debe apropiarse para la *Bildung*, con lo que se convierten en figuras iniciáticas, en mediador para sí y para los demás. Desde la Antigüedad, el poeta siempre se consideró un médium:

a partir de este momento la verdad se construye (y ya no simplemente se recoge y transmite), una consecuencia al menos queda clara y es que el propio sujeto de la enunciación sentenciosa debe coincidir ahora con la función de ejemplaridad que cumplía tradicionalmente la sentencia o la máxima (Lacoue-Labarthe, 2012: 238).

El género literario es este ensayo de lo real a través de lo escrito, esta intimidad del gesto que se busca transmitir mediante la palabra, ejemplar y fragmentariamente, con un tono conversacional para abundar en toda suerte de tópicos, aunque sin negarse a la reflexión de tercer grado ni a la exigencia de presentarse a uno mismo como personaje en el texto.

¿Pueden el ensayo, la carta o el género gnómico o de sentencias aforísticas cumplir esto?

3.5.3 *Oratio soluta*

Antes de seguir por el camino por el que va esta argumentación, hay que hacer un rodeo para volver al asunto de la *oratio soluta* mediante la que se expresa la *literatura absoluta*.

En *La retórica: un paseo por la retórica clásica*, Fernando Romo (2005: 129) habla de ese estilo de exposición: “La *oratio soluta* la atribuía la retórica clásica a la *argumentatio*... el estilo de la prosa que desea mantenerse cerca de la lengua hablada en un registro coloquial... La *oratio soluta* sería también hoy el estilo de las cartas...”. Se comprueba lo que se ha expresado: tal estilo argumenta con un tono de conversación. El estudioso agrega:

Nuestro Cervantes ponía la *oratio soluta* como el estilo propio para los nuevos libros de caballerías... quien se haya acercado al *Quijote* podrá hacerse una idea del asunto, siempre que sea capaz de descontar los abundantes pasajes paródicos del estilo adornado y por períodos (Romo, 2005: 129).

Para quien en América Latina ha visto las historietas chilenas de Condorito, éste es el momento en que el personaje se va para atrás y, quedando sus pies en el aire, aparecen cuatro letras y dos signos de exclamación en la viñeta: “¡Plop!”.

Por un muy afortunado y alegre circunloquio, resulta que a la forma de exposición del *Quijote*, que mezcla a veces el tono coloquial de la conversación hablada, el estilo gnómico o el ensayístico (como en el Capítulo XXXVIII de la primera parte, “Discurso de las armas y las letras”) sería posible retrotraer tanto el origen expositivo del género literario romántico como el de la propia *literatura absoluta*, habida cuenta de que incluso —pese al enfado de Romo— se verifica la presentación paródica de los elementos que conforman la obra misma.

Pero el *Quijote* no es ensayo, fragmento aforístico ni misiva: es novela, el género literario por excelencia de la modernidad: “La novela es así la forma suprema entre todas las simbólicas... En su significado esencial, por tanto, la expresión ‘romántico’ se ha de entender absolutamente como ‘novelesco’” (2006: 97-98), comenta Benjamin.

Si se la quiere ver desde cierta perspectiva, la de Novalis en este caso, la novela también pone en escena una parte didáctica de corte médico: “Las novelas sentimentales pertenecen a la disciplina médica, es decir: a las historias clínicas” (2006 [1798]: 58). Se trata, claro está, de una recensión humorística de Handenberg que, con todo, avisa sobre el rumbo al que Jena y la literatura del absoluto se dirigen. En *Athenaeum* 90 se indica:

Así como la novela impregna toda la poesía moderna, la sátira (que a lo largo de todas sus transformaciones siempre fue para los romanos una poesía universal clásica, una poesía de la sociedad creada por y para el centro del mundo cultivado) impregna toda la poesía e, incluso, toda la literatura romana y le da, por así decir, su tono específico (Schlegel, 2009 [1798]: 90).

Reverbera de golpe ante nuestros ojos la intuición de los románticos que, a decir verdad, es múltiple: ya que lo griego resultaba inapropiable, si se atiende a lo dicho por Lacoue-Labarthe a partir de Hölderlin, el Romanticismo pugnaría entonces por llevar a la reflexión de tercer grado lo latino que, al haberse apropiado de la tradición clásica, podría considerarse una síntesis dialéctica de sí y de lo griego, una especie de síntesis de la Antigüedad.

Esto lo revela el propio sentido del nombre del movimiento: Romanticismo como reinterpretación y apropiación de Roma, pero también de las “literaturas romances... *romant, romanze, romancero...*” (Lacoue-Labarthe, 2012: 20), sin olvidar que en italiano y en francés, respectivamente, novela se dice *romanzo, roman*: “En verdad, como su nombre lo indica también, el romanticismo acaba la tradición de Roma en la ‘modernidad’” (2012: 237). El rumbo al que Jena se dirige es a operar en la novela la síntesis de lo antiguo y lo moderno: “En cuanto es esta suma de todo lo poético, y consecuentemente designa este específico

ideal poético, según la entendía la teoría schlegeliana del arte, la novela es por tanto la designación del absoluto poético” (Benjamin, 2006: 98). La novela no es, por ende, un modo de exposición entre otros o, como los románticos lo entendían, un género entre los demás, sino la aparición del absoluto a través de la prosa, la sobriedad de la forma que se exigía, el medio en el que se manifiesta el *continuum* de las formas.

En la *Conversación sobre la poesía*, como una suerte de prolegómeno a su novela *Lucinde*, Schlegel caracteriza a todo el Athenaeum —Caroline, Dorothea, Schelling, Novalis, Tieck, su hermano August y él mismo—, con excepción de Schleiermacher.

Ahí, el personaje Andrés —el hermano mayor de Friedrich— considera a Cervantes heredero de la tradición romance, quien, sin embargo, ya opera sobre ésta como una especie de agente productor crítico que, precisamente en el *Quijote*, efectúa la operación reflexiva: el *corpus* literario de libros de caballería y novelas pastoriles sería lo que el escritor hispánico criticaría, parodiando: “Por decirlo nuevamente, después de tantos otros, la novela *Don Quijote* expone la condición originaria del ‘romántico’” (Lacoue-Labarthe, 2012: 20).

Esa condición funge como nexo entre el pasado griego y romano, y el devenir moderno y romántico, además de inaugurar esta época con el género considerado propio de la modernidad, un inicio en el que también se sitúa a Shakespeare, aunque éste en el drama.

Una duplicidad tan llamativa como esta es visible en las dos obras de arte más artificiales y plenas de entendimiento de todo el ámbito del arte romántico: *Hamlet* y *Don Quijote*. Pero Cervantes y Shakespeare tuvieron ambos su cima, de la cual por cierto al final descendieron un poco. Por el hecho de que cada una de sus obras es una nueva individualidad y constituye un género [*Gattung*] para sí... (Schlegel, 2012 [1800]: 416).

El Género romántico, el arte de la escritura, un Género absoluto, al romper las convenciones y diferencias entre los géneros existentes, mezcla todos los registros en la prosa. August Schlegel lo anuncia desde sus lecciones en 1802 y 1803: “En la poesía romántica se presentó pues un género que no solo puede existir sin versos, sino que en muchos casos repudia completamente la versificación: este género es la novela” (2012 [1883]: 436).

Se trata de una especie de tentativa de unión de archigéneros: epos, drama y lírica (Genette, 1988), aunque sin las exigencias de forma tradicionales por las que estos eran reconocidos, pues todo ocurre al interior del texto, que echa mano de recursos expositivos y narrativos para parodiar las formas de los géneros existentes: versos, didascalias, *et cetera*.

En cierto modo, hay una efectiva absorción de formas, pero acaso también pueda advertirse eso en el caso contrario por la poesía o la dramaturgia, pues si bien ahora la prosa se absolutiza y abarca todos los ritmos y métricas, también la poesía abraza la prosa y se

genera el poema en prosa y, durante el siglo XX, el teatro se hace monológico y desafía las convenciones del espectáculo que le habían dado su estatuto histórico como representación.

Más que un archigénero, el género romántico, aunque bien puede tratarse de una ardua exploración del epos, lo que trata de lograr es absorber hacia el género de la novela todos los registros y todos los tonos para crear la impresión de distintos niveles de realidad. En ese sentido, todo ocurre en un nivel sintagmático, con una enunciación mixta mediante la que se construye la perspectiva de una puesta en escena que ocurre dentro de otra puesta en escena, o bien, de una novela que se lee a sí misma, con planos narrativos que se intersectan desde diversas obras y personajes que aparecen en uno u otro libro del autor.

En cualquier caso, no se trata de un Género absoluto, es el antiguo modo de la narración mixta, pero a causa de los mecanismos racionales, sus métodos de exposición son ya tan sofisticados que, al entrar en contacto con estos relatos, el lector mismo decide ingresar en una convención, en un juego que se le propone y que se va creando mientras se desarrolla la lectura: la novela es capaz de imitar las formas más disímiles con la prosa, produciendo sus propias reglas. Pero, sin un lector creativo que colabore, es indudable que esas maneras de presentación no lograrían su fin.

3.5.4 Sátira y novela

El género literario por antonomasia entre los latinos, el que atraviesa a todos según la lectura de Jena, es la sátira, una suerte de antigua versión de la novela que, para Hegel, en la segunda parte de *Lecciones de estética* es, de hecho, la que disuelve el arte griego. Para él, entre el arte romano y el romántico habría coincidencias tales como la “disociación entre la forma y el contenido, el prosaísmo y el subjetivismo unilateral, la profanación de lo sagrado y lo divino, la mezcla y la confusión de los géneros...” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 237).

Siendo entonces el Romanticismo el estatuto artístico de lo sintético, de lo que reúne en sí las contradicciones de lo diverso, lo que mediante la operación reflexiva se apropia de lo otro, es patente que el Círculo de Jena consideró la novela, cuyo moderno inicio está en Cervantes, como la síntesis de lo latino —y, por ende, de la sátira—, esto es: como la síntesis de la síntesis de la Antigüedad, si bien, al ser síntesis, apunta a un momento anterior de su propia conformación. En la “Carta a Dorothea”, se tiene noticia de ese instante.

Ahí, como se acaba de ver, F. Schlegel recomienda leer a Platón, pero también a Hemsterhuis. El modelo literario de Platón es el diálogo; el del holandés también, pero por imitación del primero. Lo que sin externar abiertamente proclama en el texto Friedrich, es que

su misiva —que parodia tanto al diálogo de uno como al del otro— se postula como la síntesis de ambos, siendo a su vez el diálogo platónico un extenso catálogo de los modos de exposición de su época, es decir, una síntesis de las exposiciones literarias griegas:

En Platón se encuentran todos los modos puros de la prosa griega en la individualidad clásica, no mezclada y con frecuencia tajantemente separadas: la prosa lógica, la física, la mímica, la panegírica y la mítica. La prosa mímica es el fundamento y el elemento general: las demás se presentan solo esporádicamente. Platón tiene además un modo especialmente propio donde es más Platón, la prosa ditirámica. Podría ser considerada una mezcla de la prosa mítica y la panegírica, si no tuviese también algo de lo apremiante y simplemente digno de la física (Schlegel, 2012 [1798]: 156. *Ath.* 165).

Ello es discutible, a menos que no esté percibiendo aquí la ironía en estas palabras de Friedrich; pero, en realidad, en Platón también se encuentra todo mezclado, tal como en *Lyceum* 26 el autor de *Lucinde* lo estimaba anteriormente: “Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma iliberal la sabiduría de la vida se ha puesto a salvo de la sabiduría académica” (Schlegel, 2009 [1797]: 30). Si la novela es una mezcla de todos los tonos y constituye el diálogo socrático de la modernidad, esto quiere decir que los diálogos de Platón son una mezcla de todos los tonos del tiempo en que se desplegaron.

Ahora bien, el Romanticismo, que es la filosofía del lado latino como máxima sentenciosa, no como filosofía primera griega, debe exigirse ironía al no tener una exposición sistemática, como se señala en *Lyceum* 42, esto es, debe ser reflexiva, pero no académicamente, sino del lado de la vida. Si se me permite una flagrante interpretación, otra, una aseveración temeraria, Sócrates mismo, como carácter de Platón, es no sólo el sujeto de la ironía en la Antigüedad, sino el sujeto de lo satírico, de la sátira, el sátiro sacrificado que en sí es el epónimo del modo de presentación que lleva su nombre: diálogo socrático, una versión más antigua de la sátira latina, esto es, de la novela. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012: 332) sostienen que “Sócrates en Platón— es, por una suerte de privilegio absoluto, lo que podría llamarse el sujeto de la ironía: el lugar, en otras palabras, en que se efectúa —a la vez como una figura y como una obra— el intercambio mismo que define la ironía”.

Matriz de la novela, unión dialéctica de poesía y filosofía, de inteligible y sensible, Sócrates es el modo de presentación del diálogo que ostenta su nombre y, al mismo tiempo, es la prefiguración de lo que los románticos quieren que sea la novela, como modo de exposición reflexivo y autocaracterizador propio de la modernidad, en que el gesto y la palabra se desdoblan, como si fuese una duplicación que sólo en la Antigüedad se conocía.

3.5.5 Reduplicación interna

En relación al tópico de la duplicación, que ya se halla en la recepción schlegeliana de Fichte, es ilustrativo que Friedrich diga que en el yo acaece una *duplicación* de índole *interna* (Benjamin, 2006: 1.1), pues tales términos serán recuperados, casi sin cambios, por la teoría literaria del siglo XX en la célebre intertextualidad, surgida a partir del dialogismo de Bajtín.

Lucien Dällenbach habría de llamar “reduplicación interna” (1997: 88) a la cita que una obra hace de sí misma en el interior de la propia obra, es decir, el *autotexto*, lo que es otro modo de efectuar la autoposición y la reflexión de Fichte, pero ya en el ámbito de la escritura literaria, tratándose de una de las formas de la abismación o “puesta en abismo”, así nombrada por André Gide en su *Diario* en 1893:

J'aime assez qu'une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce, où se joue la scène peinte. Ainsi, dans les tableau des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la *Chute de la Maison Usher*, la lecture qu'on a fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un seconde «en abyme» (1948: 41).

[Me gusta mucho que, en una obra de arte, se encuentre traspuesto, en la escala de los personajes, el tema mismo de esta obra. Nada lo esclarece mejor ni establece con mayor seguridad todas las proporciones del conjunto. Así, en determinados cuadros de Memling o de Quinten Massys, un pequeño espejo convexo y oscuro refleja, a su vez, el interior de la habitación donde se desarrolla la escena pintada. Así, en el cuadro de *Las meninas* de Velázquez (pero un poco diferente). Por último, en la literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia; y así en otras muchas obras. En *Wilhelm Meister*, las escenas de marionetas o de fiesta en el castillo. En *La caída de la casa de Usher*, la lectura que le hacen a Roderick, etc. Ninguno de estos ejemplos es absolutamente apropiado. Lo que sí lo sería mucho más, lo que diría mejor lo que yo quería en mis *Cuadernos*, en mi *Narciso* y en *La tentativa*, es la comparación con este procedimiento heráldico que consiste en poner, en el primero, un segundo «en abismo»] (La traducción del fragmento es mía).

¿No sería este mismo procedimiento heráldico del emblema, mediante el que los caballeros eran anunciados en las cortes por emisarios durante la Edad Media —el cual ostenta en sí una imagen de tal emblema pero en miniatura— el que se pone en juego cuando Eneas está a punto de entrar en el antro de la Sibila de Cumas y encuentra la imagen del laberinto de Cnossos en la puerta? ¿No es un procedimiento semejante al que Sócrates experimenta en el *Fedón* cuando se alude a la celebración de las Delias y se habla de la *theōría*?

Θεωρία (*theōría*) significa peregrinación, viaje, pero también contemplación; como si al contemplar la peregrinación de Teseo hacia Creta el filósofo estuviera hablando de su propio viaje iniciático; como si al contemplar al otro desde su posición de θεωρός (*theōrós*), “espectador, observador”, se contemplara a sí mismo, saliera de sí y, apostándose en la figura mítica de ese otro que emprende un periplo sagrado, se viera a sí mismo y, entonces, retornando a sí, pasando a través de sí, viviera las dos partes de las tribulaciones del héroe: el crimen y la consiguiente purificación, es decir, la transposición del laberinto y su envés, todo lo cual lo incluye el ritual dancístico que Teseo ejecutará en la isla de Delos.

La *theōría*, que viene de θεωρέω (*theōreo*), “yo veo”, al igual que el término θεωρεῖν (*theōreín*), “contemplar”, “especular” o “ser un espectador u observador”, esto es, un θεωρός, comparte la raíz θεω, “ver”, que aparece en la palabra θέατρον (*theatrón*), “lugar para contemplar, lugar donde se ve”, como si al despliegue, a la *duplicación interna* en el yo, al desplazamiento para situarse en un punto otro fuera de sí —al viaje iniciático, a la peregrinación— correspondiera esa contemplación de sí desde una posición excéntrica, fuera del centro, como si la *theōría* presente en el mito de Teseo ya comprendiera, al menos en esencia, esos dos momentos: el salir y el verse, asemejados en el retorno a sí, en el pasar a través de uno mismo, abismándose.

Ese sentido puede colegirse a partir de lo dicho por Dällenbach, por ejemplo, cuando habla de la *reduplicación interna* —en su forma de *mise en abyme*— como de

un enunciado *sui generis* cuya condición de aparición está fijada por dos determinaciones mínimas: 1° su capacidad reflexiva que lo condena a funcionar en dos niveles: el del relato, donde él continúa significando como cualquier otro enunciado; el de la reflexión, donde él interviene como elemento de una meta-significación que le permite a la historia narrada tomarse analógicamente como tema; 2° su carácter *diegético* o *metadiegético* (1997: 89).

Antes de continuar, hay que decir que la *diégesis* o narración es el proceso de exposición indirecta mediante el que se cuenta una historia, en tanto que por esta exposición indirecta, debe entenderse que no es ni actuada ni representada —lo cual condena tajantemente Platón—, como sí ocurre en las exposiciones directas de las obras de teatro, en que los personajes, mediante diálogos que se encadenan y rinden cuentas de una situación que cambia en el tiempo, hacen avanzar la situación.

Por otra parte, la metadiégesis se refiere a un segundo relato comprendido dentro del primer relato, cuyo narrador —en esa primera *diégesis*— se halla por ende ubicado fuera de la historia contada, que ocurre en otro espacio y en otro tiempo distinto al suyo, con lo que se convierte en un metanarrador: “llamaremos *metadiegéticos* los acontecimientos contados en

el relato... relato en segundo grado” (Genette, 1989: 284). Más adelante, el francés añadirá: “El prefijo *meta-* connota, evidentemente, aquí, como en «metalenguaje», el paso al segundo grado: el *metarrelato* es un relato en el relato, la *metadiégesis* es el universo de ese relato segundo, como la *diégesis* designa... el universo del relato primero” (1989: 317).

En tal sentido, el *Fedón* puede considerarse una exposición directa, por su disposición en diálogos, como si se tratara de una obra teatral a la que sólo faltaran las didascalias o acotaciones para el montaje del drama. Pues bien, dentro de este relato de primer grado, se incluye de inicio un relato *metadieético* que resulta trascendente para el desarrollo de las acciones, el cual es el referido por el personaje que da nombre al texto acerca del peregrinar de Teseo a Cnosos que culmina con el homicidio del toro/ hombre, el animal/ dios.

Con ello, tal como expone Dällenbach, se cumplen las condiciones de la *reduplicación interna*: el relato que a Equócrates hace Fedón sobre Sócrates en su último día de vida opera en dos niveles; primero, como cualquier otro enunciado, aunque en segundo término también funciona en el nivel de la reflexión, siendo el mito de Teseo el elemento meta-significante que le permite tomarse analógicamente como tema del asesinato de Sócrates contado en la *diégesis*, con lo cual se cumple la segunda exigencia del carácter de ese tipo de narración.

Es decir que el relato de la muerte del filósofo sale de sí en esta reflexión para situarse, analógicamente, en la perspectiva del mito de Teseo hasta fundirse con él y, desde éste, pasando a través suyo, retornar a sí. Como una especie de emblema heráldico, el mito de Teseo se coloca dentro de otro emblema que es el *Fedón*, el cual, simbólicamente, narra la peregrinación y el viaje iniciático del héroe ateniense, que es al mismo tiempo la *teoría* de Sócrates, quien, en ese doble sentido, en ese desdoblamiento, en el que sale de sí para verse en el hijo de Egeo y volver a sí, aunque sea para el instante final, es él mismo el oficiante del ritual sacrificatorio —¿como Ariadna?— y el sacrificado —como Asterión—, haciendo operar sobre sí mismo el crimen y fungiendo como ofrenda de ese crimen: uno no puede quitarse la vida por cuenta propia porque no le pertenece y está en la existencia como en un puesto de vigilancia que no puede abandonar, dice el sabio jónico al discípulo Cebes.

Al ofrecerle varias pistas durante el relato, como la coincidencia entre las catorce personas que están con Sócrates en su celda y los catorce jóvenes que van con Teseo a Cnosos, ya el relato *metadieético* en el diálogo demanda al lector una interpretación en alguno de estos sentidos.

Ahora bien, aunque la muerte es nociva, pernicioso para ese cuerpo que es la persona de Sócrates, también es una cura, un remedio para la sombra que personifica, por cuya

destrucción se muestra la continuidad de la vida, aparece lo divino—, con el mito de Teseo y las Delias que lo conmemoran de fondo desde el inicio.

3.5.6 Efracción

Si la *duplicación* de carácter interno a que alude Schlegel se realizara según Fichte, hasta sus últimas consecuencias, comprendiéndose a sí misma como objeto y retornando otra vez a sí, ya como sujeto, no tendría fin.

Mediante ese mismo movimiento, conformaría un nuevo nivel de conciencia que, a su vez, sería contenido y desplegado de nuevo como objeto, desdoblándose sin detenimiento hasta la representación del representante. En tal caso, coincidiría con el Sujeto absoluto en su acto de reflexión, es decir: la tesis sensible de la *Einbildungskraft* kantiana —en su grado máximo— se encontraría con el Yo absoluto, el yo originario del principio, la belleza que está por encima de todo, el caos del origen, ahora desplegado.

No obstante, ya en el ámbito de las formas, en el arte, sin instancia suprasensible alguna —en medio de la crisis de la metafísica, en el nihilismo—, la obra de la obra no se detiene en su traspasarse a sí y sigue su movimiento de modo indefinido. Se interrumpiría solamente si, en efecto, alcanzara el absoluto o se disolviera en éste, pero el absoluto es inabarcable para cada determinación sensible aislada del resto. De ahí, insisto, la forma fragmentaria del Romanticismo que al no poder contener el infinito lo deja indicado.

Ese movimiento incesante de despliegue y repliegue simultáneos, está descrito en los fragmentos 116 y 238 de Athenaeum, que hablan de la multiplicación sin término de la poesía de la poesía. Tal reflexión de la reflexión podría corresponderse con el segundo tipo de *reduplicación interna*, de acuerdo a la terminología de Dällenbach (1991: 202), siendo entonces una reduplicación de segundo grado, también denominada paradójica.

En los personajes de *Don Quijote*, esta forma de la *reduplicación* tendría su ejemplo propicio, ya que estos hallan editadas sus propias aventuras y, analógicamente abismados, se leen a sí mismos. Ello da pie a que, en el libro leído, Don Quijote y Sancho vuelvan a hallar la obra con sus aventuras y se lean a sí mismos de nueva cuenta y que, en otro nivel, se hallen nuevamente y lean que aparecen en un libro... y así una y otra vez.

Pero, para evitar que dicho movimiento se prolongue al infinito y la obra de arte quede inconclusa, Schlegel plantea su destrucción. Se trata de destruir más bien la coherencia interna de la obra, de anular la forma que es esa misma obra para que —por efracción— se haga visible el medio del que ha surgido.

Es de llamar la atención que esa ruina, esa disolución, tenga lugar mediante el mismo procedimiento de *duplicación interna*, aunque llevado al siguiente nivel, esto es, bajo la forma de la forma de la forma, lo cual disolverá la obra de arte en la ironía, rompiendo la *diégesis* en sucesivas *metadiégesis*, cada vez de mayor complejidad, en las que toda apariencia de verosimilitud queda anulada y, por el contrario, emerge el vértigo de lo infinito, de lo inconmensurable, de la inmensidad. De tal modo, el poeta puede decir en *Ideen* 69: “La ironía es la clara consciencia de la eterna agilidad, de la infinita plenitud del caos” (2009 [1800b]: 204). Este caos, el *caos sagrado* de Hölderlin, es, como se ha mencionado, lo absoluto que no ha tenido despliegue, el yo originario replegado todavía sobre sí que, en la forma de la forma de la forma, tiene su simbolización, su exposición sensible en el medio del arte.

Desde entonces, la literatura, consciente de sí, debe realizar ese retorno infinito: de autoposición y autocomprensión, de autocrítica de sí y, si pretende eludir ese movimiento, también de autodestrucción incluida para concluir la obra. No otra cosa pide Schlegel sino la mediación de la ironía a través de los artistas, quienes pueden acceder al medio absoluto para hacerlo visible, caracterizarlo y, por ende, volverlo ejemplar para el resto de los hombres: “Un mediador es aquél que percibe en su interior lo divino y se sacrifica, aniquilándose a sí mismo, para predicar, comunicar y exponer lo divino a toda la humanidad por medio de sus costumbres y sus actos, de sus palabras y sus obras” (2009 [1800b]: 200).

En el caso de la obra de arte, la reduplicación sin término de segundo grado culmina disolviéndose en la de tercero para mostrar lo absoluto: el *continuum* de las formas artísticas, en este caso, de las formas literarias.

3.5.7 Explicación órfica

La *literatura absoluta* opera en un nivel *diegético* o sintagmático y en otro nivel *metadieético* o estructural, que es ése en que la ironía disuelve al yo que enuncia las acciones.

Ese sacrificio permite a la forma específica acceder al absoluto de las formas. Sólo en el instante de su disolución, el carácter particular es sí mismo y otro. Después, únicamente forma parte de la obra absoluta. Esa destrucción —que es la propia lectura que Friedrich hace de la tragedia ática— crea en Schlegel (2009 [1800b]: 207-208) una clara consciencia de lo que significa a un mismo tiempo ser Todo y Uno, es decir: el Uno como lo absoluto, en un nivel que podría ser el *metadieético*, y Todo como una serie de obras particulares *diegéticas*, formas distintas, a través de las que se despliega el absoluto. La yuxtaposición de

ambos niveles es lo que, a su vez, da una visión más amplia de aquello en lo que consiste la nueva literatura disolutiva que se pone a partir del Primer Romanticismo Alemán:

El nuevo Evangelio profetizado por Lessing tendrá el aspecto de la Biblia... un sistema de libros... ¿Acaso disponemos de otro término que no sea el de Biblia, el libro por excelencia, el libro absoluto, para diferenciar entre la idea de un libro infinito y la de un libro corriente?... existe una relación coherente entre todos los poemas clásicos, que conforman un todo orgánico e inseparable, y son, si se observa debidamente, un solo Poema, el único en el que la poesía misma se manifiesta en toda su perfección... en la literatura consumada todos los libros deben conformar un Libro, y sólo en un libro como éste, sólo en un libro que esté en perpetuo devenir, será revelado evangelio de la humanidad y de la cultura.

Quitando la postrera parte llena de entusiasmo sobre el nuevo evangelio de la humanidad y de la cultura, esto lo menciona también Novalis en *Schriften II* (Jena, 1907, p. 358) cuando habla de que todas las obras antiguas se reúnen en una sola que forma el todo: “el arte mismo es una obra” (Benjamin, 2006: 90). En la ironía, en su repliegue, la obra de arte particular —o en el caso de la antigua Grecia, el individuo sacrificado— vuelve al absoluto.

El arte es uno, el arte es una sola obra o, si se quiere, todos los artistas conforman una misma obra absoluta, lo Mismo que, en el caso de la literatura, bajo la forma de Libro, según la idea que Mallarmé tendría en 1885 y que le explicaría en una célebre misiva a Verlaine, aparece como una forma capaz de incluir a todas las demás: “el Libro, persuadido profundamente de que no hay más de uno, intentando en su ignorancia para quien quiera haber escrito, hasta los mismos genios. La explicación órfica de la Tierra...” (2001: 17-19).

Lo que aquí se entrevé —y es simbólico que Mallarmé miente el orfismo, con esa característica sintaxis elíptica suya— es que si las formas o arquetipos que la obra de arte capta no las crea ésta, sino que las reconoce en lo absoluto escondido que fulgura o trasluce a través de la *phýsis*, el Libro o la Obra que proponen los románticos no es sino trasposición de un *Liber Mundi* o Libro de la Naturaleza. Con todo, para hablar de algo que aún no adviene pero que ya existe, algo a lo que se progresa, aunque no en el sentido histórico que se le da a la palabra progreso, sino algo en pleno devenir desde lo absoluto, Schlegel elige como metáfora un libro que existió: la Biblia, como libro único y, a la vez, sistema de libros, libros que, pese a haber sido escritos por distintos autores, conforman una sola obra.

Para quien reconozca lo oculto de la *phýsis* en el medio de las formas que mediante la literatura se hace visible, el mundo en toda su contingencia y accidentalidad no sería sino puro absoluto: “Un día Borges agregaría, con su entera obra, una glosa: todo puede ser considerado literatura” (Calasso, 2015: 63). Claro que esto no aplica para una roca o una

película de Hollywood en sí, aisladas, si antes no se capta su verdad interior y si no se las hace pasar por la operación crítica, disolutiva e irónica que proponen Schlegel y Jena.

Sin embargo, como versiones de algo que ya ha aparecido antes, en el transcurso de la historia humana —en este periodo singular de transición en el que se quiere dar cuenta de algo, aunque sólo se cuenta con la terminología del pasado para hacerlo—, las formas que son disueltas y que retornan a lo absoluto vuelven a verse a sí mismas y, en consecuencia, autocontenidas en lo reflexivo de la operación literaria, aparecen como algo ya visto, sin sentido, absurdo, algo que se ridiculiza, acaso como *moldes vacíos* de símbolos degradados, con lo que aquello que era lo más sagrado de la Antigüedad es parodiado o se parodia a sí mismo en su actual aparición. Los arquetipos, discursiva y estructuralmente, se presentan con ironía, autoparodiándose, siendo conscientes de su finitud y de su propia insuficiencia.

En “La fiesta del asno”, uno de los textos finales de *Así habló Zaratustra*, el antiguo profeta persa está departiendo, en una última cena, con el Papa, la Sombra de un viajero, un Mago, el Más feo de los hombres —presumiblemente el Sócrates de *El crepúsculo de los ídolos*— y un Burro, al que los otros personajes están adorando como si fuera una divinidad.

Al leer el pasaje e imaginar tal escena, no se puede sino sonreír o, francamente, soltar la carcajada. Es, por supuesto, una alusión al pasaje bíblico de Cristo con sus discípulos y, a la vez, una referencia o cita de *Las metamorfosis* de Apuleyo en que Lucio, buscando aprender magia, va a Tesalia y se ve transformado en un asno. Ahora el asno es dios mismo.

La Sombra del viajero expresa: “el viejo Dios ha vuelto a la vida. El más feo de los hombres tiene la culpa. Él le ha resucitado. Y, aunque dice que lo mató una vez, la muerte, entre los dioses, no es más que un prejuicio” (Nietzsche, 2002: 268). Recordando la carta que el autor de *La genealogía de la moral* le envía Burckhardt y las otras que manda tras el episodio de Turín, se empieza a sentir una cierta incomodidad ante la risa que se tenía un momento antes; si la muerte entre los dioses no es sino un prejuicio, el Dios que se había declarado muerto acaso no haya desaparecido del todo. Tampoco los dioses paganos.

El Más feo de los hombres, frente a la censura de Zaratustra, le replica: “para matar a conciencia no hay como reírse. Tú enseñaste una vez que lo que mata es la risa, no la cólera” (2002: 269). La ironía discursiva está presente todo el tiempo, pero, ¿cómo se manifiesta la ironización de la forma, la ironía formal? Se manifiesta como risa que mata, que aniquila, como ironía sacrificatoria bajo la forma de la comedia y la parodia, en que se efectúa la operación crítica o literaria, reflexiva, por la que las formas vuelven al absoluto pero permiten entrever la forma verdadera.

Detrás de la burla en el nivel sintagmático o *diegético*, luego del sacrificio de la forma de la obra y del propio agente productor de la misma en el nivel *metadieético*, en el vacío, en el hueco expandiéndose que había en el centro de lo absoluto originario, aflora un nuevo sentido: ¿y si ese asno, que encarna al Dionisos de la Antigüedad en el mito griego, apunta a una realidad distinta de la que a simple vista puede experimentarse y detrás suyo se esconde lo que se creía perdido? Parodia e ironía se evidencian a un nivel profundo como exigencias de la obra literaria para acceder al absoluto que, tal como en el aforismo de Heráclito sobre Apolo, no se niega ni se afirma, sólo se indica.

3.5.8 Poeta romántico

Calasso (2015: 86) eleva incluso la edición literaria a las exigencias de la operación crítica que pedían los románticos: “cada uno de los libros publicados por un cierto editor podía percibirse como eslabón de una misma cadena, o segmento de una serpiente de libros, o fragmento de un solo libro compuesto de todos los libros publicados por ese editor”.

Añade páginas adelante que la edición es “la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los *capítulos* de un único libro” (2015: 90).

Fragmentaria era la exposición que los románticos daban al absoluto, en una mezcla de inteligibilidad y Empiria, de finitud y absolutidad que, sólo ahora, cobra otra lectura: si lo que se ve en la obra es un vislumbre del infinito, entonces toda obra es fragmento, pues ninguna puede exponer el contenido de todo el absoluto y, en cambio, aun el fragmento más pequeño y diminuto puede ofrecer un atisbo de la creación en conjunto que el absoluto es.

Tal Libro o *Liber Mundi*, en el que estaría implicada por tanto toda la creación: la historia como la *phýsis* y el arte, las tres potencias de Schelling, son el propio absoluto desplegado y en pleno despliegue; pero, lo que se intuye también en la destrucción que éste efectúa en su repliegue sobre sí Mismo, es que el absoluto originario, sin desplegar, del principio, se muestra también en él. Y su forma de hacerlo es la del caos. Asunto paradójico: cuando se supera el contenido a exponer, la forma de exposición estalla y, sin embargo, convierte al absoluto en una especie de arquetipo primordial, intuido como imagen.

El absoluto de la obra o, para el caso del que se habla, la literatura como absoluto, produciría otra intuición: si la obra absoluta es una sola, quien debe estar haciéndola no son diversas personas sino un solo autor. Es lo que Sócrates le echaba a Ión en cara en el diálogo homónimo: “... en paralelo a la idea del libro único, se debería hablar de *autor único*...” (Calasso, 2015: 14). El poeta mexicano José Vicente Anaya tiene la misma

impresión: “desperté hablando: TODOS LOS POETAS SON EL MISMO” (1998: 22). En una entrevista de 2005, el poeta (Arriaga y Acosta, 2020) agrega:

... estoy seguro, convencido además, por una experiencia dada dentro de *Híkuri* como una visión, de que sólo hay un poema en el mundo y que todos los poetas estamos haciendo ese poema, como que todos nos damos la mano para estar construyendo un enorme poema a lo largo de los siglos o de los milenios, y que está como por sobre todos nosotros.

Se trata de la cuestión que Aristocles Prodros, el de ‘hombros anchos’, aborda en *Ión* y en *Timeo*. En *Ión*, Sócrates le echa en cara al poeta que no sabe nada, puesto que lo que canta le es dado por los dioses, es decir, le viene por inspiración o posesión divina, líricamente; en *Timeo*, tal como se recordará del capítulo anterior, cuando se le pide a quien es presa del transporte divino no interpretar él mismo, bajo el influjo de la *manía*, la visión que le es dada, su origen se adjudica a los dioses. Así se revela la *póiesis*, el absoluto oculto en la *phýsis*. El lirismo de Hölderlin, señalaría tal teoría, no es la subjetividad del individuo moderno hablando desde su perspectiva en el mundo, en todo caso, si el poeta es aquel *médium* al que invade la inspiración, entonces la voz que canta, tanto como su conocimiento no son suyos.

Los escritores que de alguna manera participan de ese desafío tenderán a formar una suerte de comunión de los Santos, en la que el mismo fluido circula de obra en obra, de página en página, y las unas responden a las otras por un vínculo de afinidad mucho más fuerte del que puede ligarlos a la época o a las tendencias en boga, e incluso a la fisiología y al gusto del autor. Esto también forma parte del “misterio de las Letras” que se declara, en su flamante oscuridad, a partir de los años del Athenaeum, y que permanece intacto hasta nuestros días, para quien se detenga a observarlo. Toda relación directa es superflua. Pero la afinidad y la continuidad entre un eslabón y otro de la cadena se declaran de modo imperioso, como en una renovada *aurea catena Homeri* (Calasso, 2002: 183).

Con la supresión del autor dentro de la obra, con su sacrificio simbólico, con la cita paródica del pasado sobre la que puede operarse y que, de hecho, debe ser operada críticamente; con la sensación, decía, de que la palabra brota de una misma fuente, que no le pertenece en exclusiva a quien la ha transcrito o puesto en papel, se llega a una cuestión compleja, a la que Calasso alude al analizar la operación literaria del Conde de Lautréamont en *Las poesías*, en las que el joven uruguayo toma poemas de otros escritores para invertir su sentido: “Los autores son peleles. La literatura es un *continuum* de palabras sobre las que se puede intervenir a placer, incluso transformando cada signo en su opuesto” (2002: 91).

No entraré aquí a desarrollar tal cuestión, que pone en entredicho la noción de propiedad o autoría, porque implica una discusión más grande que no estoy en condiciones de sostener y que tampoco obedecería a los intereses de este trabajo. Con todo, debe apuntarse que tal perspectiva de la literatura es la que siguen los autores que juegan con

estas reglas no escritas y que, incluso, alguien como Albert Béguin (1981: 198-199) observa: “Poeta romántico es el que, *sabiendo* que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata *deliberadamente y con toda lucidez* de provocar la subida de las voces misteriosas”.

Eso se hace justamente a través de la reflexión de la reflexión de la reflexión, en una conexión de conceptos, abstracciones y elementos disímiles, que pueden proceder del ámbito inteligible de la filosofía, de la historia o de la esfera artística.

3.6 Trías (o abejas)

3.6.1 Dialéctica y escritura

La dialéctica surge de los dos pares de determinaciones contradictorias que eran visibles en el enigma, sólo que en vez de tratarse de predicados inconcebibles aplicados a un mismo objeto, ahora uno de los dos debe resultar verdadero y el otro falso. En un mundo que ya empieza a secularizarse, el elemento de desafío divino presente en el ámbito enigmático se convertirá en una contienda de índole lógica en pos del estatuto del conocimiento.

En la antigua Grecia, tales contiendas gnoseológicas se organizaban con dos personas, una que interrogaba y otra que respondía. Quien cuestionaba (*probállein*) lanzaba *un problema* y ofrecía dos respuestas posibles, que se contradecían y excluían mutuamente. Sigo a Giorgio Colli: “El interrogado hace suya una de las dos opciones, es decir, que afirma con su respuesta que ésa es la verdadera, elige. Esa respuesta inicial se llama tesis de la discusión: la función del interrogador es demostrar, deducir, la proporción que contradice la tesis” (2010: 80-81). El interrogador ganaba si podía probar la proposición que contradecía la aserción de su adversario, haciendo ver de inicio que era falsa. Dos aserciones, una vencía.

La multiplicidad de las representaciones se cifra entonces en una u otra alternativa, que el dialéctico brinda al inicio de la conversación y, de las dos posibilidades, se acaba en el uno, puesto que sólo una queda en pie. Giorgio Colli expresa que esa práctica de la discusión lógica fue “la cuna de la razón en general... de cualquier refinamiento discursivo” y que, de acuerdo a Aristóteles, la finalidad de la dialéctica griega era dar con un concepto universal que, en cada caso, pudiera unirse a “los dos términos de la proposición, de modo que de esas conexiones se pueda deducir la propia proposición, o sea, demostrarla” (2010: 81), lo que en la realidad empírica servía para determinar un sinfín de variantes.

Ese método, sin embargo, tiene un punto débil muy pronunciado que, por lo demás, es el punto débil de todo lenguaje y de toda apariencia, no sólo de la razón, por lo cual Sócrates elige no privilegiar la escritura por sobre el gesto. Y es que más allá de la comunicación cotidiana en que cumplen una función concreta y específica, las palabras son como los términos matemáticos, que conforman un mundo aparte y que sólo se prueban a sí mismos.

Colli pone en evidencia que, para quien sabe emplear con pericia el método dialéctico, “la tesis adoptada por el interrogado es indiferente: éste puede escoger en la respuesta inicial uno u otro extremo de la contradicción propuesta, y en ambos casos la refutación se seguirá inexorablemente” (2010: 90). Esto significa que cualquier proposición, cualquier afirmación

de verdad, puede ser negada mediante la dialéctica, siempre y cuando el interrogador no falle en su tarea de demostración lógica, pues de hacerlo correctamente tendría que vencer.

Las consecuencias de ese mecanismo son devastadoras. Cualquier juicio, en cuya verdad crea el hombre, puede refutarse. No sólo eso, sino que, además, toda la dialéctica considera indiscutible el principio del tercio excluso, o sea, que considera que, si una proposición se demuestra como verdadera, eso significa que la proposición que la contradice es falsa, y viceversa: así que, en el caso en que primero se demuestre como verdadera la proposición que la contradice, resultará que ambas proposiciones son verdaderas y falsas al mismo tiempo, lo que es imposible (Colli, 2010: 91).

En términos de la razón eso era imposible, pero en el caso de la literatura, la paradoja apunta hacia el absoluto, con lo que la continuidad del fondo divino, enigmático e inconcebible para con el conocimiento se muestra aquí, en su inexorabilidad; y tampoco hay que eludir el hecho de que a cada discurso escrito corresponde una imagen o un gesto, por lo que adjudicarle al lenguaje la verdad sería un error, tal como lo considera Sócrates en el *Crátilo* y en *Teetetes*.

Ése parece el sentido del mito de Teut en el *Fedro*, el dios egipcio a quien Sócrates atribuye la invención de la escritura y que la presenta al rey de dioses Tamus como un *phármakon* (remedio) contra el olvido: “«Este conocimiento (*tò mathema*), oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría»” (Platón, 1988b: 403). Conociendo la condenación platónica del lenguaje y de la *mímesis*, se sabe cuál va a ser el resultado del mito que Sócrates narra.

Ahora bien, volviendo a lo que Teut ha dicho, para que la letra sea efectiva, pues aún se está en un contexto ritual, cúltico, en el que las palabras apuntan en dirección a la otra mitad de sus símbolos, a una realidad que llega por mediación de los dioses (podría decirse), se tiene por fuerza que recordar cómo es que debía descodificarse el mensaje planteado en principio; es decir que, si no se tiene en cuenta el gesto al que se apunta —como pueden ser los *spondai*— la palabra por sí sola no será susceptible de incluir todos los sentidos con los que fue articulada; y entonces el *phármakon*, en vez de remedio, aparecerá como un líquido venenoso, sombra (imagen, apariencia) de conocimiento y no como conocimiento mismo.

La conclusión de Teut sobre la escritura sería contraria a su verdadero resultado, de acuerdo a Tamus, pues sólo ofrecería la sombra del conocimiento y no el conocimiento mismo (*to mathema*). Si se recuerda a Homero, esta sombra es lo que permanece de un ser vivo, tal como el hombre, una vez que ha muerto y se ha ido al Hades, lo cual significa que se le ha sustraído el soplo, la inspiración, el $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ o $\nu\omicron\upsilon\zeta$, en cualquier caso aquello que le hacía animarse. Y eso es justamente el gesto. El pasaje en Platón (1996: 658) es éste:

Ingenioso Teut, respondió el rey, el genio que inventa las artes no está en el caso que la sabiduría que aprecia las ventajas y las desventajas que deben resultar de su aplicación. Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, le atribuyes lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias, y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. Porque cuando vean que pueden aprender muchas cosas sin maestros, se tendrán ya por sabios, y no serán más que ignorantes, en su mayor parte, y falsos sabios insoportables en el comercio de la vida.

El dios cabeza de Ibis del que le contaron a Sócrates es descrito en la narración como un *entusiasmado*, lo que implica que en el proceso de invención de la gramática ha estado poseído y, según Timeo, no es de sabios interpretar lo que se ve durante el transporte divino sino dejar que lo haga otro, o hacerlo uno una vez que el transporte divino ha pasado. Por ello, parece decir Tamus, Teut no ha visto que la escritura —carente de *voũç*, gesto o de la instancia tradicional dentro de la que puede descodificarse el símbolo— traerá lo opuesto a lo que afirma el *patèr òn grammáton*. Asimismo, sus palabras dejan entender que el recuerdo es distinto de la reminiscencia, siendo el primero el conocimiento que tiene en cuenta la otra mitad del símbolo, en tanto que la reminiscencia o rememoración ya ha prescindido de él.

3.6.2 Equívoco doble

Tanto la actitud tomada ante la dialéctica —como método que se olvida del gesto, esto es, de la otra mitad del conocimiento que hay en el símbolo— como la posición profesada frente a Sócrates como creador de ese método, es injusta y fuente de muchas incomprensiones.

La dialéctica nace paulatinamente, a través de una transformación histórica del enigma, en la que participan pensadores diversos, por lo que en el caso de que ésta sea una comedia del conocimiento, una representación del conocimiento —como Nietzsche afirma—, no es algo ajeno a la filosofía griega desde su propia creación ni obedece sólo a Sócrates. Es más bien que esta dialéctica se emancipó del fondo divino del enigma del cual había surgido, por lo que con su paso a la escritura se olvida de su *voũç* o del gesto que le correspondía.

Nietzsche identifica la razón occidental con la dialéctica, la creación de conceptos y el nihilismo, concluyendo que el conocimiento filosófico no es sino comedia y Sócrates, el bufón o *comediante* que *se hizo tomar en serio* con la dialéctica (1982), lo que equivale a afirmar que el sujeto de la dialéctica, el que propone contradicciones —paradojas—, es el ateniense.

Pero Nietzsche no percibe, como sí ve Hölderlin, que una mitad del símbolo, el gesto en que consistían los griegos, se perdió; así, resulta erróneo el sentido que le confiere a la dialéctica o, como mucho, parcial, tal como él lo señala en la razón y como Lacoue-Labarthe (2010: 93) lo expresa: “que el ser-propio de los griegos esté perdido y que por consiguiente sea inimitable (lo que el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*, como se puede ver, nunca entendió), no significa en absoluto que podamos imitar lo que nos *queda* de los griegos...”.

Tampoco entendió Nietzsche que la visión trágica de la vida que él pretendía observar le venía precisamente de Hölderlin y del Círculo de Jena, pese a lo cual, no ya en *El origen de la tragedia* sino un año antes de empezar la edición de *Así habló Zaratustra*, escribe:

... existen dos tipos de afligidos: por una parte, los que sufren a causa de una *exuberancia vital*, que aspiran a un arte dionisiaco y, asimismo, una visión y comprensión trágica de la vida —y también, por otra parte, los que sufren de *empobrecimiento vital*, los que buscan, en el arte y el conocimiento, descanso, tranquilidad, un mar sereno y la salvación de sí mismos, cuando no la embriaguez, las convulsiones, el entumecimiento, la locura. A la luz de esta doble necesidad, a los *últimos* corresponde toda forma de romanticismo... (2010: 576-577).

Tal vez a los románticos Nietzsche no los llame bufones; pero, si en la valoración precedente incluía a los integrantes del Círculo de Jena —dudo que aludiera a Hölderlin—, entonces hay un equívoco de fondo. Acaso se lo pueda rastrear en la recepción que el autor de *La gaya ciencia* hace de la socrática *bufonería trascendental* que Schlegel observa en el ateniense, como también lo denominará el filólogo, aunque sin el adjetivo kantiano. Friedrich expone:

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, que podría definirse como belleza lógica. Pues siempre que se filosofe, en diálogos hablados o escritos, de un modo no del todo sistemático, debe practicarse y exigirse ironía; y lo cierto es que incluso los estoicos veían en la urbanidad una virtud. Aunque exista también una ironía retórica que, administrada con mesura, puede producir excelentes efectos, particularmente en el terreno de la polémica, lo cierto es que al lado de la sublime urbanidad de la musa socrática esta clase de ironía es lo mismo que el esplendor de la oratoria más brillante al lado de una tragedia de estilo elevado. También en este sentido puede decirse que sólo la poesía es capaz de elevarse hasta ponerse a la altura de la filosofía y, a diferencia de la retórica, no se fundamenta en pasajes irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que exhalan continuamente y por todas partes el divino hábito de la ironía. Habita en ellos una *bufonería* auténticamente trascendental: en el interior, aquel estado de ánimo que lo abarca todo con la mirada y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso por encima del propio arte, la propia virtud o la propia genialidad; y en el exterior, aquella ejecución que presenta el *estilo mímico* de cualquier buen *bufón* italiano corriente (2009 [1797]: 35. *Lyceum* 42. Lo subrayado es mío).

Sin hacer la exégesis del fragmento entero, aquí el menor de los Schlegel habla de lo divino, de la perspectiva del absoluto que abarca el horizonte con la mirada y que se eleva por encima de todo, irónicamente, viendo como las formas particulares son destruidas; en tanto que la apariencia exterior para quien opere como Sócrates, en medio de tales fuerzas sobrehumanas, debe ser la de un bufón, esto es, la apariencia de un ironista, de un actor, de

un mimo —otorgándole el sentido de su interpretación a los gestos y no a las palabras—, en el nivel discursivo o sintagmático de la ironía: actor, como sacrificante y, actor, como intérprete, no sólo como comediante del conocimiento, de una mitad del símbolo.

Lo anterior, sin embargo, no parece tenerlo en cuenta Nietzsche, cuya interpretación del sabio jónico —como comediante— sería visible ya en “La visión dionisiaca del mundo” (1870), a partir de la diferencia que instituye entre hombre dionisiaco y comediante, donde al primero atribuye la capacidad de encarnar la tragedia en sí y, al segundo, como por una suerte de *empobrecimiento vital*, la de hacer como si la viviera, pero sin vivir el entusiasmo que, si se escucha a los románticos, sería el acceso al *continuum* de las formas de la naturaleza. Por consiguiente, se halla aquí la raíz de un doble equívoco.

3.6.3 Escritura sin gesto

La imagen-ser, para parafrasear la *Bilde* de Eckhart, reside en el interior y, al unísono, afuera, siendo capaz, asimismo, como palabra arrojada en conjunto, de conducir a la efervescencia. No es una mera escritura sin gesto sino la totalidad del símbolo, las dos partes.

A un lenguaje así, en el mito de Teut, se lo equipara a la plenitud que suscita la presencia de dios, por estar eximido de equivocidad. De él, María Teresa Caro Valverde (1999: 21) dice: “El dios de la escritura se convierte así en suplente... reemplazándole en su ausencia. La escritura actúa entonces como suplemento del habla... Paradójicamente, el dios de la escritura carece de identidad fija y juega a ser a la vez su padre, su hijo y él mismo”. La escritura como *phármakon* exhibe la naturaleza del principio: resulta excedente o insuficiente.

Es excedente porque está de más, no es necesaria si se cuenta con el gesto al que el contexto simbólico indica; pero se torna insuficiente si *per se* debe ofrecer el contenido en su completitud, con lo que de cualquier modo tiende a la inadecuación como a su característica más propia. Sin embargo, hay una causa más decisiva en la que no se ha reparado: si el rey de dioses Tamus rechaza el don de la escritura del dios Teut, ello obedece a que en el fondo se le plantea un crimen, “un asesinato; un golpe de Estado; un parricidio” (García, 2008: 92).

Para decir —*phoné*— es indispensable que algo o alguien esté ausente —o *áphonos*, sin voz—, lo que a fin de cuentas implica un desplazamiento o, ya directamente, un *phónos*, un asesinato: la palabra enunciada en la ausencia de dios conlleva su asesinato, el asesinato de la cosa, una suplantación, su reemplazo en el orden de la sabiduría trágica que, no obstante, es un conocimiento que reflexiona sobre sí e, irónico, olvida su propio gesto.

Sócrates, a diferencia de Platón, no habría osado sustituir a Apolo de un modo tan evidente mediante la escritura. Por eso el *phármakon* se puede revelar con igual probabilidad divino o catastrófico, deletéreo o curativo, como conocimiento o sombra de conocimiento, como falsedad o verdad, como algo insuficiente o que excede lo posible.

Padre de la gramática, padre de la letra, padre de la escritura (*patèr òn grammáton*), parece decir Tamus, ¿quieres sustituirme? La reminiscencia no es el recuerdo. El recuerdo entraña la iniciación. La reminiscencia supone que se ha extraviado el sistema en el que se podía descodificar el símbolo, el gesto que abría su sentido. No será imagen viva ni viviente, sino letra hueca, palabra vacía. Falsa sabiduría a la que le falta el soplo que la levante.

La dialéctica —no la hegeliana sino la griega— pone en crisis el lenguaje y muestra su inadecuación; en específico, la inadecuación de un lenguaje que ha extraviado el fondo simbólico del que había surgido, razón por la que, más allá de su ironía, habría que analizar la posición que Sócrates mismo profesa a la dialéctica.

En cualquier caso, Sócrates sigue siendo un sabio en Grecia porque reconoce el error existente en el centro de la palabra y, por eso, opta por abatirla y expandir ese hueco, desde el cual la verdad pueda emerger, aunque ya no como algo verbal. A diferencia de lo que se cree, la ironía de Sócrates es terapéutica, busca aliviar más que enfermar o perder.

En su reproche, es como si fuera a Hegel a quien Nietzsche estuviera interpelando, por su coacción a la dialéctica, y no a Sócrates; tampoco parece haber entendido a Schlegel, pues entonces habría resuelto —o disuelto— de otro modo la paradoja de la época; en cambio, actúa hasta la última consecuencia, estando totalmente implicado. En *Lyceum* 108:

La ironía socrática es el único fingimiento absolutamente involuntario y, sin embargo, absolutamente reflexivo. Tan imposible resulta simularla como revelarla. Para quien carece de ella seguirá siendo un enigma aún después de la más abierta confesión. Su cometido no es engañar a nadie, exceptuando a aquellos que la consideran un engaño y que, o bien se complacen con la magnífica travesura que consiste en tomar el pelo a todo el mundo, o bien se enojan al sospechar que podría aludirlos. En ella todo debe ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez... Contiene y provoca a la vez un sentimiento del conflicto insoluble entre lo condicionado y lo incondicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa. Es la más libre de las licencias, pues permite que uno se traslade y se eleve por encima de sí mismo y, aun así, es la más legítima, porque es absolutamente necesaria. Es una buena señal que las personas armónicamente banales no sepan cómo deben tomarse esta constante autoparodia, que vayan constantemente de la creencia a la desconfianza hasta marearse y acaben tomando en serio lo que es broma y en broma lo que es serio... (Schlegel, 2009 [1797]: 49).

Nietzsche incurre en un error en el que incurrimos todos al interpretar a los antiguos con la distancia que hay de por medio. En el caso de Sócrates, ese error es visible: cuando él habla seriamente y confiesa que sirve a un dios y que, a pesar de que el oráculo lo ha declarado *e/*

más sabio de los hombres, él nada sabe porque quien sabe es el dios al que sirve, nadie le cree. Es como si todo el tiempo todo mundo se tomara a broma cuanto en ese sentido dice.

Pero tampoco Hegel acierta en su lectura de Sócrates, ni en la de ese otro ironista que es Schlegel: “La crítica de Habermas a la modernidad es un eco de la impaciencia de Hegel ante la ironía de Schlegel, que a su vez fue resultado de una vieja querrela, que se podría remontar hasta la cicuta de Sócrates” (Arnau, 2008: 74).

Cuando a Sócrates se lo acusa de petulante acerbo, que va por la *polis* diciendo que no sabe nada pero lo refuta todo, justamente lo que el filósofo ateniense busca es ayudar a sus conciudadanos, que no se toman su ironía con urbanidad, tal como señala Schlegel y que, en vez de estarle agradecidos, puesto que es un *daimon* de Apolo quien habla a través suyo, se ponen a rabiar y a desacreditar cuanto expresa, cuando no a burlarse de él.

Nietzsche le adjudica el método dialéctico a Sócrates y —por el signo que le confiere a la *mímesis*, en línea con Platón, Kant o Schiller— deduce que tal método es un truco, una puesta en escena, una representación del conocimiento. No advierte que en su propia valoración del arte, pese a su justificación estética de la vida, sigue latiendo la antigua coacción a separar las cosas como verdaderas y falsas, mientras que la falsedad o la verdad son dos gestos que hace la misma mano, que ahora cierra el puño y, cansada de cerrarlo, ahora lo abre y lo lleva a una boca que bosteza. Verdad y falsedad son sólo dos palabras, que dependen del contexto y se adecúan a él. Lo cual también resulta irónico.

3.6.4 Charlatanería de la inspiración

Una de las páginas más enigmáticas de Nietzsche —de *Ecce homo* (1888), en que se alude a la gestación de *Así habló Zaratustra* (1883)— es ésta en que el filósofo habla de la inspiración como si, a pesar de la singularidad de la experiencia, estuviese refiriéndose a una suerte de cotidianidad suya, ya vivida, que sólo se repitiese.

El pasaje es más desconcertante si se recuerda que desde *El origen de la tragedia* Nietzsche ha puesto en duda la inspiración y que, en la década anterior, en *Humano, demasiado humano* (1878), recela —cuando no descarta francamente— cualquier experiencia en que lo divino parezca obrar una suerte de milagro que ha venido del cielo: “Los artistas tienen interés en que se crea en los estros súbitos, las llamadas inspiraciones; como si la idea de la obra de arte, de la poesía, del pensamiento fundamental de una filosofía, irradiase del cielo cual resplandor de la gracia” (Nietzsche, 2001: 122). La cita forma parte del aforismo 155, mientras que en el 156 la crítica continúa: “Esto constituye la

conocida ilusión en cuyo mantenimiento están, como queda dicho, un poco demasiado interesados todos los artistas” (Nietzsche, 2001: 123).

Para Nietzsche, quienes han dicho ser presas de la inspiración son precisamente los que están interesados en hacerle creer a los demás que alguna fuerza externa y desconocida ha venido en su auxilio, con lo que su creación no sería sólo humana, yendo más allá, adquiriendo un *topos* diverso, siendo entonces algo más que la suma de los esfuerzos conscientes del orfebre. Lo que aquí denuncia el autor de *El caso Wagner* (1889) es el gesto sacerdotal de los artistas, un aspaviento de charlatanería, poniéndose así en guardia contra la tentación de creer en quienes dicen padecer las inspiraciones. En los *Fragmentos póstumos* de la época, Nietzsche deja también constancia de esa crítica a la idea de inspiración, como algo falso; así, en 24(1) indica: “Rechazo de la inspiración; el juicio selectivo”; y un poco más abajo en la misma parte: “nuestra vanidad favorece el culto del genio y de la inspiración” (Nietzsche, 2001: 421).

Además de ser una clase de impostura, la inspiración —que resultaría más bien juicio selectivo que opera durante el proceso creacional— obedece a la vanidad de los artistas, quienes buscan ser reconocidos como genios o inspirados, algo que, a decir verdad, no constituye una idea novedosa, como tampoco lo es el nexo establecido entre la inspiración y el genio, al cual sí se refiere Nietzsche. Ya desde el *Ion* se lee sobre los poetas que

semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan. En esto dicen la verdad, porque el poeta es un ser alado, ligero, sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos... los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina (Platón, 1996: 98).

Sin embargo, el filósofo ateniense habla irónicamente de la inspiración entre los poetas, no para alabar su trabajo sino para desacreditarlos, porque, entonces, no escribirían versos por conocer su arte sino por estar inspirados, gracias a una sabiduría que no poseen y que les viene desde afuera, lo que no implica para él más que ignorancia de la verdad de las cosas. Es el mismo argumento que en Platón. En esto, ambos filósofos sí se dan la mano.

Lo que aquí está en juego es el acceso a la verdad, la justificación de un conocimiento válido del cual puedan conocerse los fundamentos, y nada más desconocido que esos estros súbitos insuflados en el cuerpo del poeta por quién sabe qué potencias. A su vez, Nietzsche critica la inspiración, pero no para disminuir propiamente al poeta, si bien la de un arte o una

filosofía inspirados es una idea prescindible para él a finales de la década de 1870, pues resulta compatible con la noción de un mundo suprasensible, contra el que se posiciona.

No obstante, ya desde *El origen de la tragedia* el joven Nietzsche censurará en el *Ion* platónico a aquellos que tienen que fingir o imitar exteriormente el entusiasmo mediante ideas para tratar de transmitirlo (Nietzsche, 2006), una suerte de hombre que —en oposición al que se guía por el impulso dionisiaco, arrebatado por el espíritu de la música, por las profundidades del alma del mundo— no es sino un bufón, un comediante que caricaturiza y representa de manera externa lo que no siente, lo que no significa que el filólogo desvirtúe la labor del poeta, ni mucho menos ponga en duda el valor de la poesía.

Con todo, esta idea de la inspiración —que ha tenido un éxito sorprendente, siendo retomada a través del tiempo por Apuleyo, los padres de la Iglesia, la Academia Florentina, la *Pléiade* y el propio Romanticismo— será reinterpretada años después por el filólogo o, mejor dicho, adoptada por él en un contexto distinto al de épocas anteriores: el de la gestación de *Así habló Zaratustra*, en particular en un amplio pasaje de *Ecce homo*, luego de que su autor proclamara la Muerte de Dios en el aforismo de “El loco” de *La gaya ciencia* (1882).

3.6.5 Incipit tragedia

Ciertamente, al autor de *Ecce homo* no le falta razón si llama comediante a Sócrates porque reconoce en él la ironía, puesto que, según Amparo Arce (2000: 97), tomar distancia de las cosas pero “no tomar nada en serio”, es el signo de quien está ironizando, actuando, quien puede situarse en el lugar de los otros con distancia: “El ironista es más de una persona y está en más de un sitio a la vez: se disfraza de filósofo, de filólogo, de crítico; es como un instrumento que puede afinarse en el tono deseado”. En sí, tal definición es irónica: parece ajustarse más a Nietzsche que al propio pensador ateniense. Ambos parecen magos.

Sócrates puede aparecer como actor o como bufón, pero esa bufonería y esa interpretación suyas constituyen la razón misma como despliegue teatral —la razón, la dialéctica, es una obra escénica, un montaje, una representación—, por la que surge la visión de sí como otro y, por ende, la conquista de la propia interioridad, al haber una efracción del yo-y-el-mundo. Nada afirma ni nada niega el filósofo, indica, tal como el símbolo y, así, es el primero que, por la dialéctica y la razón, se desdobra y se ve a sí mismo, actuando.

Acaso en esta observación, Platón y Nietzsche se unan en un recelo compartido contra Sócrates; nadie como el personaje Sócrates de los *Diálogos* resulta ser más de una persona: ahora es médico de las pasiones —en especial del amor—, ahora resulta crítico de

teatro; ahora, mentor del buen comportamiento y la temperancia; ahora, iniciado en los misterios; ahora... *bufón trascendental*, lo llama Friedrich, irónica y elípticamente.

La caracterización contra la que Platón escribe en *República III* y *X* se acomoda a su maestro mejor a que ninguna otra persona. Ese *góēs* —término con que se denomina a un tipo de dios, *capaz de mudar a muchas formas*, y a una clase de hombre, que puede *convertirse sapientemente en todo*—, al que censura Aristocles Prodos, es Sócrates mismo.

Al unísono, Nietzsche lo considera un simulador, alguien que imita un furor divino que no siente, que sólo actúa, como un comediante; pero, en la modernidad, nadie como el autor de *Ecce homo* caracteriza su escritura de tal modo que se pueda escuchar primero —como en una obra de teatro— a una máscara furibunda, luego a una sarcástica y, después, a otra alegre o triste, con lo que él mismo hace lo que al ateniense le señala: actúa, afinándose a sí mismo como a un laúd en el tono deseado de acuerdo a las exigencias de la exposición.

Por eso, más que condenación contra alguien más, el gesto de Aristocles Prodos, el de ‘hombros anchos’, parece una autocrítica —en el sentido romántico de la palabra—, pues a través de Sócrates como agente productor del discurso, a quien se adjudica lo enunciado, es como si él mismo se representara en sus obras: “se trataba en el fondo de un sacrificio: el Platón filósofo condenaba al Platón poeta, a su ex-futuro... nada se condena con mayor crueldad que aquello a lo que se renunció ser o aceptar un día” (Zambrano, 2001: 97).

En el caso de Nietzsche, es como si de fondo estuviera presente la condenación platónica de la *mímesis* y todo lo que ello conlleva, en un sentido canónico de simulación, apariencia y ficción, en suma, de mentira, pero también una condenación de la filosofía que presuntamente había llevado a cabo la condenación primera, lo que también es irónico, tal como si el autor de *Así habló Zaratustra* no tuviese conciencia de los términos o como si, por una conciencia más lúcida, se hubiese adherido él mismo, irónicamente, a actuar un papel.

Sobre el comediante, dice Nietzsche: “reconocemos nosotros al hombre dionisiaco, poeta, cantor, bailarín instintivo, pero como hombre dionisiaco *representado*” (2004: 260). Representar, simular, hacer “como si”, es el signo de lo que no acaba de ser verdadero para el filósofo, que desea vivir fielmente la totalidad del conocimiento y no sólo su representación.

Según el autor de *El origen de la tragedia*, Sócrates emplearía la dialéctica para no abandonarse al entusiasmo y, por ello, no sería sino un comediante, bastante preocupado como para vivir a fondo la experiencia de lo divino. La filosofía, a su vez, no daría nunca la plenitud de lo analizado sino que haría “como si” se tratara de la totalidad del conocimiento.

Pero hay aquí un equívoco, sobre el que volverá después el propio Nietzsche a subsanar hacia el final de su vida, ahondando en la figura del comediante. Con todo, aun así quiero llamar la atención sobre el hecho de que Sócrates nunca se niega a la plenitud de la experiencia epifánica y que, al contrario, una y otra vez aparece poseído en los *Diálogos*.

El asunto al que indica el autor de *Así habló Zaratustra*, sin embargo, es fidedigno y se justifica sobre la asunción por parte de la filosofía occidental de que la palabra pueda contener y dar cuenta del conocimiento, lo que se ha visto que antes del sabio jónico no era de tal modo, puesto que éste tomaba cuerpo a través de un discurso y de una imagen, como palabra y como gesto, tal como se decía anteriormente.

A su vez, esto último se basa en un presupuesto que he tratado de hacer explícito: que la filosofía o el lenguaje abstracto se fundan sobre la apariencia, sobre el lenguaje simbólico de las imágenes, que en última instancia es un lenguaje ritual. Es ahí donde podría buscarse la plenitud de la experiencia y del conocimiento que un autor como Nietzsche pide.

¿Cómo es ese conocimiento? No sólo es abstracto ni —como los conceptos platónicos en su caza de la verdad— se sostiene meramente en el discurso. En todo caso, el filósofo apunta en ese sentido cuando se percata de que el concepto miente porque no es sino una metáfora, es decir, una forma de conocimiento que está del lado de la imagen y del sonido:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal (Nietzsche, 2012: 28).

El camino de la metafísica de la razón no era el único para Occidente. La verdad, *alētheia*, se ocultaba —según Nietzsche—, simulando, tras una hueste de metáforas, un instinto de creación que se creía objetivo. De tal forma, el lenguaje y las apariencias serán nuevo objeto de análisis y, la observación del filósofo, dejará ver que lo que está en juego es nada más y nada menos que nuestra concepción de lo que sea la realidad: de la perspectiva del lenguaje surge una epistemología y, con base en su verdad, se crea el mundo que habitamos.

Si bien, los conceptos e ideas se asumían como fijos y estables, en realidad eran apariencias, simulaciones, imágenes a las que en Platón y Aristóteles se había conferido un sentido de permanencia. Esa es la Muerte de Dios expuesta de manera rudimentaria.

3.6.6 *Theōría* de la literatura

No creo ocioso señalar en este punto que, aun cuando la palabra teoría venga del griego antiguo, ésta es leída a partir de “la ilustración europea de finales del siglo XVIII” (Mier y Villegas, 2021: 47), por lo que lejos está de aquellos sentidos que para los coetáneos de Sócrates guardaba. Justamente, uno de tales sentidos consistía, en primer lugar, en la “peregrinación”, como en “(the) Ionian pilgrimage to the Delian festival” (Rutherford, 2000: 133) [“la peregrinación jónica al festival de Delos”. La traducción del fragmento es mía].

Sin embargo, no se trataba de cualquier tipo de peregrinar sino que “(it) consisted in a journey undertaken by the citizen outside *his* polis or region to attend an event or spectacle, often of a religious nature” (Pepe, 2013: 153) [“consistía en un viaje realizado por el ciudadano fuera de su *polis* o región para asistir a un evento o espectáculo, de ordinario de carácter religioso”. La traducción del fragmento es mía]. Peregrinar para ver y, al ver, efectuar y realizar la peregrinación, cumpliendo precisamente tal acto en el viaje iniciático.

En segunda instancia, si la peregrinación no era por tierra, se empleaba la θεωρίς (*theōrís*), “the normal Attic term for a sacred ship used to convey sacred delegates to and from a sanctuary” (Rutherford, 2000: 133) [“término ático normal para un barco sagrado utilizado para transportar delegados sagrados”. La traducción del fragmento es mía], tal como en el caso de las Delias durante las que, para no manchar el nacimiento del dios con la impureza de la muerte, se prohibía toda ejecución en tanto la θεωρίς hubiera levado anclas y se mantuviera en altamar, lo que hizo retrasar un mes la sentencia del filósofo.

Θεωρός es, en tercer término, “whoever is present at a spectacle, the ‘spectator’, and θεωρία is both the act of watching the spectacle and the spectacle itself” (Pepe, 2013: 152) [“quien está presente en un espectáculo, el ‘espectador’, y θεωρία es ambos: el acto de observar el espectáculo y el espectáculo mismo”. La traducción del fragmento es mía]. Y el espectáculo por antonomasia entre los griegos, además de la representación de un mito durante los Misterios y las celebraciones religiosas, es la tragedia ática de los festivales en honor de Dionisos. La teoría se cifra de nueva cuenta en un acto doble: un espectáculo que es observado, y este espectáculo mismo, lo cual ya es señalado por Giorgio Colli al explicitar el carácter *metadieético* de la tragedia griega en *Introducción a Nietzsche* (1983: 22):

... lo que el espectador ateniense ve en la tragedia... no es espectáculo más que para el coro, una visión que aparece al coro. Por consiguiente, el que actúa —el actor sobre el escenario— no existe, es solamente un espectáculo en lo absoluto, mientras que el coro, que actúa y contempla al mismo tiempo, es espectáculo para el espectador. Este último mira una acción

que es ya espectáculo para el que actúa, no es espectador directo sino que —por la magia de Apolo— ve a alguien que contempla un espectáculo y se lo narra, se lo hace ver.

Aquí está el sentido que se quiere destacar: toda contemplación es interna. Así, cuando esta contemplación se desdobla y, viéndose a sí misma, sale afuera en una exposición —que Platón, Sócrates, Kant o el propio Schiller denominarían sensible— ésta comunica esa verdad interior y tiene lugar una *duplicación interna* en el yo, simbolizada para el coro por los actores, quienes narran a los espectadores, que no contemplan directamente el espectáculo, cuanto ocurre pero, por la magia de Apolo, es factible que la verdad dionisiaca se muestre de manera exterior. La teoría, en este sentido, es esa contemplación del espectáculo por parte del espectador que, viviéndola, la padece y, padeciéndola, la hace suya, tanto como la exposición misma que se hace de dicha verdad interior a través de la *duplicación interna*.

Pero θεωρός también es el consultante del oráculo (Pepe, 2013: 10.1.5), el “espectador” de la adivinación y, en otra acepción vinculada, el heraldo del oráculo, quien ha estado presente cuando la Sibila vaticinó, esto es, el “espectador”, “quien ha visto” cómo ésta hacía su vaticinio, cómo decía las palabras pronunciadas, el que acude a la *polis* y lleva el mensaje de aquello que el Dios ha dicho, como si las palabras divinas, ya de por sí dobles, se volvieran a desdoblar en un segundo desplazamiento por boca del heraldo que las dice. ¿Puede hablarse aquí de una abismación? Asimismo, hay que inferir que en el θεωρός, ya sea consultante o heraldo, está oculta, sin hacerse explícita, la peregrinación al lugar sagrado que, sin embargo, ha debido efectuarse. El sitio sagrado, arquetípico, es un ser vivo.

Si se tiene en cuenta lo expuesto por Colli en relación al origen de la dialéctica, que descende de la *mántica*, del enigma, de la *manía* que el oráculo transmite a partir del lenguaje bajo la forma de la contradicción, se tiene que decir entonces que, en cierto sentido, eso que se ve o se contempla en la θεωρία es lo oculto de la *phýsis* a que alude Heráclito, lo cual, empero, se vuelve explícito en la teoría, aunque ello no impide que su interpretación sea compleja, operando en más de un nivel discursivo, lo que dificulta su comprensión.

Pese a todo, resulta insoslayable el hecho decisivo de que tal conocimiento ‘teórico’, tal contemplación mediante la que se llega a una determinada sabiduría, no adviene si antes no se padece el camino de la vivencia, que no se le puede ahorrar al θεωρός, pues si éste no experimenta en el propio cuerpo la peregrinación, el viaje iniciático, que simboliza esa verdad sensible a contemplar como ámbito de las pruebas previas a la epifanía, como laberinto, como escritura jeroglífica de lo divino que está inscrita en la naturaleza, entonces el conocimiento, el cambio en la mente, la teoría, no se presentan.

Ian Rutherford comenta que el término *θεωρία* es una especie de contemplación iniciática de carácter común y, aun cuando uno puede no estar de acuerdo con su interpretación, éste hace visible la verdad oculta a que la *θεωρία* y el *θεωρός* apuntan:

A special form of sacred viewing is found in the context of initiation into the Mysteries, where the initiate may have access to secret sights which are off limits to the ordinary pilgrim, including sacred drama which articulated the chief myth of the sanctuary. The word *θεωρία* seems to be usually confined to the activities of the ordinary pilgrim, whereas for the viewing of secret sights associated with the Mysteries at Eleusis and Samothrace we find a special term: *ἐποπτεία* (2000: 139).

[Una forma especial de contemplación sagrada se encuentra en el contexto de la iniciación en los Misterios, en los que el iniciado puede tener acceso a visiones secretas que están fuera del alcance del peregrino ordinario, incluido el drama sagrado que articuló el mito principal del Santuario. La palabra *θεωρία* parece limitarse usualmente a las actividades del peregrino común, mientras que la contemplación de visiones secretas asociadas con los Misterios en Eleusis y Samotracia encontramos un término especial: *ἐποπτεία*] (la traducción es mía).

El peregrino ordinario, común, como denomina Rutherford al *θεωρός*, es cautivado por la contemplación del drama sagrado cuya experiencia y efectos son incomunicables, con lo que ya en sí mismo éste vive la peregrinación y padece el viaje iniciático. La *ἐποπτεία* (*epopteia*), la “contemplación directa” de una verdad divina (Iverson, 2012: 1) a que remite el estudioso, correspondería a la palabra del oráculo, la palabra divina que, siendo interioridad pura, para poderse exteriorizar, para hacerse común y comunicarse a los demás por medio de una exposición, como la representación que ve el *θεωρός*, tiene por fuerza que volverse sensible.

Así que la propia *theōría* parece incluir analógicamente, como una parte ineludible de sí, la acción de volverse otro, saliendo desde sí mismo, duplicándose interiormente e iniciándose en los Misterios del dios, es decir, situándose en la perspectiva de su palabra o de los padecimientos que vivió mientras, pese a ser inmortal, confrontaba a la muerte, haciéndolos suyos, con lo que en tal visión, en tal contemplación, encontrará la misma verdad interna e incomunicable, la *epoteia*, que en primer término articuló la narración mítica que opera en ese espectáculo. Cuando abandone la contemplación que lo atravesaba y que ha debido pasar a través suyo, el *θεωρός* no será ya el mismo que cuando inició la *θεωρία*.

En vez de tratar sobre la inmortalidad del alma, el *Fedón* habría podido ser subtítulo como “*Fedón o la theōría de Sócrates*”, que no otro tema dentro del texto resultaría más decisivo. Desde ese punto de vista, el sabio jónico sería la Obra-Sujeto de los románticos, el mediador que en este diálogo resulta mediado por el mito. Y, no obstante, *Fedón* es un

diálogo que, leído en retrospectiva, como la *Apología de Sócrates*, acaba por mediar al resto de los diálogos, como una especie de emblema heráldico, colocado en el *corpus* platónico.

Si se reconoce esto, si se lo acepta, puede decirse que, aun cuando el filósofo jónico es asesinado y no se sacrifica a sí mismo, su gesto parece oscuro y es susceptible de confundirse con el suicidio, en cuanto actúa viéndose actuar. Con esto quiero decir: Sócrates se pone no sólo como oficiante o sacerdote del ritual sino como la ofrenda, llevando al exterior la verdad de carácter interno de éste, la duplicación que tiene lugar en el yo, en lo invisible, su destrucción en lo absoluto, lo cual distinguirá su sacrificio del resto de sacrificios celebrados hasta ese instante. Así, se le podría aplicar lo dicho por Novalis en *Athenaeum*:

La vida de un ser humano auténticamente canónico debe ser completamente simbólica. Bajo esta premisa, ¿no sería acaso toda muerte un sacrificio expiatorio? Por decirlo de algún modo, claro está. ¿Y no podrían extraerse de ello algunas conclusiones extraordinariamente curiosas? (Schlegel, 2009 [1798]: 127. Fragmento 286 atribuido a von Hardenberg).

Por tales palabras, es posible afirmar que Sócrates era un hombre auténticamente canónico, puesto que el canon por excelencia —lo que es visible en el ritual, la tragedia y las artes, pero también en el enigma, la dialéctica y la razón— parece ser el sacrificio y nadie más que él, en ese sentido, puede tener una vida tan simbólica como la suya. Las conclusiones curiosas a que Novalis hace referencia, ya se han venido sacando a lo largo de este texto, pero también a través de más de dos mil años de cultura occidental.

3.6.7 *Fatum*

La crítica principal a la verdad platónica por parte de Nietzsche se dirige a la división entre dos órdenes distintos, pues empobrece la vida.

Esa crítica a la *verdad canónica* de la filosofía occidental, precozmente elaborada en *Sobre verdad y mentira*, desemboca en la muerte de la metafísica, en la conciencia del sujeto como una ficción —por lo demás necesaria— y en la consiguiente disolución de ambos órdenes. Dice en *El crepúsculo de los ídolos*, una vez cumplido tal proceso:

6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!

(Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATHUSTRA) (Nietzsche, 1982: 52).

En seis días, Nietzsche alude al momento en que habiendo muerto la metafísica el mundo ha vuelto a devenir fábula, espacio en que las apariencias y los simulacros se enseñorean, siendo la realidad cambio constante y constante transformación, en la que cada ser e incluso

cada impulso suyo es una fuerza que busca la expansión y el crecimiento, una voluntad y por ello mismo una perspectiva desde la que cada fuerza en el mundo ve lo que le rodea y a partir de la cual puede también ser vista y valorada; momento en el que todo apunta hacia su propia creación como hacia un caos bullente de formas y potencias siempre renovándose.

En medio de tal pluralidad de fuerzas, del perspectivismo de miradas y valoraciones — las vistas, las perspectivas schlegelianas—, del devenir incesante, la verdad debe ser múltiple y sólo podrá interpretarse, ser interpretación. Lo desconocido se vuelve cercano cuando se lo equipara a lo conocido, cuando se descifra en los propios términos, dándosele un sentido, volviéndose parte del mundo. La verdad entonces se elabora desde lo que existe y, sobre todo, desde lo que se vive, con lo que pasa a formar parte de la experiencia, de lo aprendido, convirtiéndose en una verdad inmanente, que hace soportable la propia vida.

Sin embargo, lo desconocido, la realidad como pura intensidad, la realidad desnuda, puede aparecer también como irreal e inconcebible por esto y, de tal modo, sugerir una experiencia delirante, abrumadora, irreductible, demasiado consciente, que pone en duda los cimientos de lo cotidiano: esa *verdad* resultaría *insoportable* y, para poder aprehenderla —o al menos esquivarla, sin ser destruidos—, la simulación o la máscara resultan el medio más eficaz, algo que el joven Nietzsche vería desde el ensayo escrito de forma paralela a *El origen de la tragedia*, como cuando señala que la verdad no es sino *una hueste de metáforas*, siendo el propio yo una ficción, un antropomorfismo que, no obstante, resulta imperioso para la simulación de un centro en torno al cual se organicen unas fuerzas centrífugas que amenazan con la disolución. Pero, ¿y si la máscara fuera la disolución?

En los márgenes de esta verdad situada a mitad del campo de las fuerzas hay un abismo cuya visión no puede sino manifestar su carácter. Es ésta una verdad aún no articulada pero que fundamenta las apariencias del mundo, una verdad no interpretable y, por ello mismo, huidiza y desconocida, avasallante, que amenaza con abatirnos; una verdad cuyo terreno es ése del que Nietzsche habla hacia el final de *La gaya ciencia*:

nos parece como si, en recompensa por ello, tuviésemos delante de nosotros una tierra aún no descubierta, cuyos límites todavía nadie ha alcanzado a ver, un más allá de todas las tierras y rincones del ideal existidos hasta el momento, un mundo tan excesivamente rico en cosas bellas, extrañas, problemáticas, terribles y divinas, que tanto nuestra curiosidad como nuestra sed de posesión no caben en sí de gozo —¡ay, que de ahora en adelante nada más nos puede saciar!... se plantea por primera vez el auténtico signo de interrogación, da un giro el destino del alma, avanza la aguja del reloj, *comienza* la tragedia... (Nietzsche, 2010: 592).

3.6.8 Tierra desconocida

En las páginas centrales de *Ecce homo* —punto culminante del proceso de metamorfosis al que Nietzsche se ha entregado de unos años a la fecha— se observa a un hombre inmerso en el territorio desconocido, que escribe con los ojos sumidos en la profundidad.

Sin mediar más explicación que la historia de la concepción de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche ha modificado su postura respecto a la inspiración —aunque más valdría decir que la ha invertido—, al grado de que es perceptible en su tono familiaridad con esa experiencia: “El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que lo conmueve y lo trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos” (Nietzsche, 2011: 120).

¿Se puede decir que no habiendo Dios es la propia apariencia la que rige y que, en tal caso, la sucesión de las apariencias en el mundo se vincula a la constatación de una experiencia hasta entonces poco tenida en cuenta, menospreciada, desatendida? Algo aparece, algo se deja percibir, algo que conmueve. ¿Quién envía eso o qué lo envía? ¿De dónde adviene si la metafísica está muerta? No es mera sofística.

Nietzsche agrega: “Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma — yo no he tenido jamás que elegir” (Nietzsche, 2011: 120). El recelo de la década precedente hacia ese gesto de insinceridad de los poetas ha menguado (hasta donde es visible); ahora es el Nietzsche de *Ecce homo* el que usa los términos de *lón* cuando éste le explica a Sócrates lo que sucede cuando la inspiración adviene: un tirano —el filósofo no dice si interno o externo, aunque es de suponer la respuesta— llega y deja oír, ver, percibir algo.

Ese algo, asimismo, llega por obra de la necesidad y se manifiesta con una forma que le pertenece. De hecho, afirma Nietzsche, no ha tenido nunca que discernir de manera consciente si una palabra debe o no ser escrita, pues lo dicta la inspiración, contrariamente al juicio selectivo al que se había referido. El adverbio “jamás” denota aquí que la experiencia no ha sido la única, sino que se ha repetido. Pero, ¿de verdad es su idea de la inspiración lo que ha cambiado? ¿No podría ser otro el motivo para ese cambio? ¿Ironizaba antes?

Aun con la verdad conquistada más allá del orbe de un mundo aparente y otro suprasensible, el autor de *El anticristo* (1895) ahonda más en su conocimiento, en el conocimiento adquirido fuera de esta escisión platónica en dos ámbitos antitéticos. Nietzsche comprende —quién sabe desde cuándo, aunque al parecer desde las obras de sus últimos años, tras el episodio de Sils Maria— que la actuación, la comedia, el ejercer un papel de

modo ligero, es el salvoconducto para allegarse a las fuerzas y asimilárseles, hacerse parte suya, saliendo de sí, tomando distancia, convertirse en ellas, duplicándose a sí mismo, multiplicándose. ¿Puede uno interpretarse a sí mismo, lograr la interpretación de sí, en los dos sentidos del término? El “Soneto alegórico de sí mismo” de Mallarmé tiene, en el primer sentido, tal connotación; en tanto que en el segundo lo tendría precisamente el Nietzsche de *Ecce homo* que al inicio del libro indica: “Y así me cuento mi vida a mí mismo” (2011: 27), se narra a sí lo que ha hecho en ese instante, se interpreta a sí desasido de su antiguo yo.

En ambos casos, no se trata de la obra de arte inocente que copia una fuerza exterior —y que así está más cerca de la crítica a la comedia de Ión sobre su experiencia de la poesía—, sino de la obra que se sabe simulacro y aun así opera como si no lo fuese, imitando una fuerza interna que acaba por imponerse en el flujo de la intensidad, recortándose de golpe y subyugando la mente, poseyéndola, como voluntad de sí. Es la obra de la intensificación, de la absolutización, que borra las distancias.

En ese nudo de voluntades y perspectivas, en ese territorio maravilloso y terrible, la inspiración de Nietzsche no es ya sino pura intensidad hablando a través suyo, como si del actor de una obra de teatro se tratara. El pasaje en que se habla de la inspiración es el punto culminante de *Ecce homo* y de la transformación del filósofo. Es ahí necesariamente donde se mezclan tanto las aguas de la ironía de Nietzsche como las de la pura intensidad, mientras el comediante habla de los temas que le interesaban al autor: el de la escritura y su contacto con la realidad, con lo que en su soliloquio replica la experiencia de Sils Maria pero por escrito, de manera paródica e inversamente a lo que planteaba Sócrates sobre la falsedad de la escritura en Teut y su inherente falsificación del mundo.

Nietzsche dice que sí y que no en un mismo movimiento, amplía el campo de acción de forma decisiva y burla la retórica, la ornamentación y el realzamiento poético que denuncia en los poetas, no se diga ya los alcances de la razón. Cae presa de la dialéctica.

Para los antiguos, inspiración, furor divino, posesión mental, *manía* o delirio, eran estados que indicaban en una misma dirección, y el filósofo ingresa en ese espacio de modo opuesto a como esa experiencia solía presentarse, al menos hasta la *Pléiade* y Régnier. En este caso, se trata de la falsificación más perfecta, pero falsificación al fin y al cabo, cuya perfección es tal que el comediante no puede salir ya de ella y acaba transformándose por obra de la ficción que representa en ésta misma. El Nietzsche presa de la inspiración no es el de Sils Maria que recibe el eterno retorno —aun cuando así pudiera haberlo sido— sino el

que escribe y hace regresar esa experiencia, el que está escribiendo *Ecce homo* en un largo monólogo, cuestión que ya ha sido advertida por Pierre Klossowski y Roberto Calasso.

3.6.9 Laberinto mental

Puede decirse que en *Ecce homo* sólo se escucha una voz, aunque pueda haber más máscaras: la de la inspiración, de principio a fin, como pura interioridad, como un habla que Nietzsche aprende y que, al mismo tiempo, aprehende a Nietzsche, quien acaba trocado en ella, como si hubiera convertido ese tirano interior del que discutía Régnier en su propia lengua, que es su propio espíritu y que, no obstante, absorbe en sí al mundo. Por eso puede contarse, narrarse, como un hecho absoluto, en el pasado.

Esta tercera vía, abierta en los intersticios entre la razón y el arte, gracias a la simulación, como una verdad insoportable que debe ser llevada a la interpretación para que deje de ser destructora, es una verdad inspirada que se conforma en *Ecce homo*.

En efecto, en el artículo “Monólogo fatal” de *Los cuarenta y nueve escalones*, Calasso alude a la condición monomaniaca de Nietzsche como evidencia de esa verdad insoportable a la que ingresa, la cual le viene dada por la abstracción del afuera, presentada ahora como una experiencia interior en la que se unen el raudo estilo en forma de monólogo y un contenido efervescente: el recuento de una vida como si fuera un pasado absoluto, una biografía mental que el autor tiene prisa por exponer. La máscara Nietzsche cede su sitio y, sobre el escenario de la mente donde antes estaba, aparecen personajes enmascarados que no buscan lo idéntico. Friedrich se va. A ese arte monológico el filósofo había hecho referencia en las páginas de *La gaya ciencia*, cuando escribió:

No conozco ninguna diferencia más profunda en la óptica entera de un artista que ésta: si éste mira partiendo de la lógica del testigo que contempla su obra de arte en progreso (viéndose a “sí mismo”), o si, por el contrario, “ha olvidado el mundo”, como caracteriza a todo arte monológico —descansando en el *olvido*, constituye la música del olvido (Nietzsche, 2010: 573).

Es de suponer que en ese olvido, que es olvido del mundo, del mundo que se convierte en la propia alma, va la visión y la conformación de las cosas que elabora quien observa, el suelo mismo desde el que la máscara percibe, lo que tiene como secuela la disolución de esa máscara que interpreta el yo, con lo cual el nacido en Röcken muestra estar dispuesto a llevar la representación hasta sus últimas consecuencias. Calasso dice sobre el filósofo que “no estamos hechos para saber, sino para actuar como si supiéramos” (1994: 32).

La verdad es insoportable y su disyuntiva, radical: entre el que debe ser capaz de asumir todas las metamorfosis, yendo más allá de sí, y el comediante —que también hace como si supiera mas sin preguntárselo— hay una diferencia no ya de grado sino de concepción de la existencia. Nietzsche expone que para ir más allá de sí lo primero es olvidar, olvidarse; por ello, es necesaria la música del olvidar, para olvidar el mundo y dejarlo atrás, creando el vacío frente a sí, permitiendo que sea la necesidad del instante presente, la autotransformación a la que nos impele la visión de la apariencia, es decir, de todo cuanto vaya apareciendo, la que impere, viviendo así en un eterno aquí y ahora. En *Ecce homo*, esa exigencia “lo empuja a emigrar a la serie inmensa de los estados, sucesión del *destino plural* a la extinción del propio destino” (Calasso, 1994: 49). Es el conocimiento como *pathos* de que Schlegel hablaba. La efervescencia de Meister Eckhart que fulgura en la imagen.

Aquí surge aquel lirismo que Hölderlin veía como el contenido de la obra que le faltaba a la época, el que F. Schlegel intuía. En Nietzsche, esa *póiesis* lo es todo: se ha olvidado del mundo, se ha puesto en cada imagen suya y lo ha absorbido; se ha ido en el *continuum* de las formas y ahora monologa, habla solo, como si tratara de responder a un viejo enigma. De ahí que a su vez se preguntara: “¿Qué lenguaje hablará tal espíritu cuando hable él solo consigo mismo? El lenguaje del *ditirambo*. Yo soy el inventor del ditirambo” (Nietzsche, 2011: 128). Esto es: el lenguaje que hablará consigo mismo el espíritu, en soledad, será el ditirambo, considerado el antecedente de la tragedia

Lara Fiorani observa: “Possession could be seen as a *monologo*” (2009: 103) [“La posesión puede ser vista como un *monólogo*”]. Es el monólogo de Novalis, pero también es otra imagen que ve Eneas antes de ingresar con la Sibila de Cumas, que absorbe su mirada y que lo abisma en ella.

En Calasso, se lee: “... que desaparezca todo interlocutor visible y resten únicamente el laberinto del monólogo y la persecución sin fin de las voces internas... sólo esta consumación le proporciona a Nietzsche tanta felicidad” (1994: 43). Otra vez la inspiración, en una manifestación extrema, como posesión mental, se asocia a la plenitud de la *εὐδαιμονία* (*eudaimonía*) aristotélica. Si el arquetipo es una imagen recurrente, es como si el enigma —el laberinto mental, que tiene forma de monólogo— fuera la verdadera *theōría*, el orden de las pruebas iniciáticas, tras las que se oculta el antro en que una mujer presa de la *manía* predice el porvenir desde el centro del mundo. Ese lugar está en los íferos.

En *El origen de la tragedia*, Nietzsche había escrito ya algunas líneas para comprender su experiencia de la inspiración y la admisión de esta verdad inspirada como disolución del yo ilusorio, del individuo como máscara que regresa al absoluto, al Uno primordial. Ello explica que cuando se cuenta su vida en *Ecce homo* lo haga como el 'yo' que está disolviéndose:

Por esto es por lo que, en cuanto motor central de este mundo, puede permitirse decir 'yo'; pero este 'yo' no es el del hombre despierto, el hombre de la realidad empírica, sino el único 'yo' existente verdadera y eternamente en el fondo de todas las cosas (Nietzsche, 2006: 33).

Casi se oye aquí a Schelling. La disolución en ese único 'yo' verdadero, es decir, la anulación del individuo, es el último paso una vez que el olvido adviene y se acaba por fundirse con la circulación de las formas. En ese mundo de las fuerzas, una vez naufragó la metafísica, la inspiración es verdad, "por eso habla como la Naturaleza, en éxtasis, en oráculos y en máximas; en cuanto es 'el que comparte el sufrimiento', es al mismo tiempo el 'que sabe', el que, desde el fondo del alma del mundo, anuncia y proclama la verdad" (2006: 47), escribe Nietzsche sobre el coro en la tragedia ática, visión que justamente se desdobra y lleva al espectador a ser aniquilado, a convertirse en la voluntad misma, a ser varias personas al mismo tiempo y a ser él mismo comediante y autor de la comedia, inspiración encarnada.

Conclusión

Este texto cierra con Nietzsche porque Nietzsche es quien clausura el modo platónico de narrarse en el mundo solamente actuando. Es lo que se indicaba al inicio sobre un pensamiento pos-ilustrado bajo la forma de escritura o literatura.

En *Ka*, Roberto Calasso describe el proceso del sacrificio como el de dos pájaros sobre la rama de un árbol: uno de los dos come mientras el otro lo ve en tanto come. La mente humana está bifurcada desde siempre, entre contemplación e ingestión, que es la forma primordial de cualquier actividad, es decir, tener que matar o sacrificar para alimentarse y seguir viviendo.

Por tanto, ingerir equivale al sufrimiento. Padecer y contemplar son los dos momentos cardinales del estar aquí, de la *theōría*. El griego que primero empleó esta palabra en el sentido de peregrinar y luego como meditación o especulación no estaba equivocado: estos dos instantes son el hecho primordial del actuar y el ver. A su vez estos se multiplican en otros tantos estados: la risa o la tristeza, el enojo, la felicidad, y los que siguen.

Spinoza pedía no reír, no maldecir, no lamentarse y, luego entonces, inteligir. Esto es, una vez que se han atravesado los estados diversos ya se puede especular; antes, es un fatuo ejercicio en el vacío.

Cuando Nietzsche define como voluntad de poder a lo que es, es decir, cuando afirma que lo que es sólo desea, desea desear y persistir en su ser e incrementarse, la antigua distinción platónica entre apariencia y conocimiento queda abolida (Arnau, 2008).

La verdad que la epistemología planteaba como su fin se desvanece: el conocimiento sólo desea desear, no desea lo verdadero, desea mantenerse y aumentarse.

La discusión dialéctica abierta por Platón y continuada por Schiller y los románticos es falsa porque se basa en una falacia argumentativa, en el no reconocimiento de otra verdad anterior y más fundamental, por eso parece una bufonada o una comedia. La verdad está implícita en cada estado diverso del existir, es reconducida a la duplicidad del gesto.

Entre percibir algo y verlo, no hay distinción; no hay acción primera sino deseo, deseo que le dicta a la mente la forma del *pathos* que ingresa y se pone en ella. Por eso quería Schlegel una exploración patética de todos los estados del hombre; había leído a Spinoza y sabía que para poder inteligir antes había que mudar de estado, convirtiéndose sapientemente en todo, igualándose a la existencia, a la *phýsis* en su eterno devenir.

Entre desear y sentir no hay un acto previo, no hay original, no hay verdadero: el deseo engendra su efecto y la sensación siente deseo. Es la dialéctica que no se puede explicar con la sola palabra ni con el solo gesto. Pero tener el símbolo entero, arrojado en conjunto, equivale a perderse en ese estado que presenta. Y extraviarse es peligroso. Es posible que, tal como Nietzsche, el yo simulado no vuelva.

La *theōría* es la peregrinación en los estados del ser, es la aceptación del tener que alimentarse para poder contemplar. Es la dialéctica del sacrificio, que mientras el animal que vive en el yo mata y se nutre, lo que intelige en la mente lo observa, saliendo de sí, como si en verdad estuviera aparte.

Una vez se muestra que la verdad era una imagen entre otras imágenes, el estatuto del ser pasa a la palabra que lo nombra, que lo inventa, que muestra el desear o se iguala a los estados de la existencia.

No hay ya un dios, uno solo, como se pensaba, sino una multitud de dioses y de estados intermedios que aún no se celebran y que todavía no tienen un culto ni un reconocimiento, pero cuya risa ya se escucha, en los distintos rincones de la tierra incógnita que Nietzsche muestra y a donde acaso hubo de marcharse: “Cuando un dios quiso ser el único dios, los otros dioses se carcajearon hasta morir de risa...” (Klossowski, 2004: 115. La traducción es mía).

Schlegel (2009 [1798]: 190) lo sabe: “La vida del espíritu universal es una cadena ininterrumpida de revoluciones internas; todos los individuos, los originarios y eternos, viven en él. El espíritu es un auténtico politeísta y alberga en su seno el Olimpo entero”. No se puede ver a los dioses porque no se puede ver el envés del tiempo, pero nunca se han ido.

Luego de revivir a dios, el Más feo de los hombres, es decir, Sócrates, se marchó, y Zaratustra dijo: “¡Cómo me gustáis ahora que os habéis puesto alegres otra vez! Sois como flores que se hubieran acabado de abrir, y creo que flores como vosotros necesitan nuevas fiestas, un pequeño y atrevido disparate, un culto divino y una fiesta del asno...” (Nietzsche, 2002: 270).

La literatura ha absorbido lo que pertenecía a la verdad porque era sólo un gesto de la mano entre otros distintos. Esa verdad la mostraba ya la dialéctica, no la moderna sino la de Grecia: el conocimiento está en el someterse al movimiento y al efecto de la sensación, entre dos postulados imposibles que se niegan uno al otro y que terminan por disolverse y conducir al mundo desconocido en que ya no existe apremio por fingir un estado de ánimo liberal. La

dialéctica es un ejercicio de ascetismo, es la doble visión que elimina la compulsión al contemplar sin moverse y al actuar sin ver.

En todo caso, la verdad es periódica, cíclica, como las edades del mundo: es cierto que se es joven, es cierto que se es viejo. Es verdad en cada caso en que eso coincida con el propio estado. Si se pregunta a las Trías, que *efervescen* y remolinean, ellas vaticinarán y, en cada caso lo que digan se ajustará a cuanto pasa y será verdad o no lo hará y no será.

En este mundo devenido fábula, “*fabula* viene del verbo latino *fare*, que significa ‘predecir’ y ‘delirar’ (‘predecir’ y ‘emigrar’), predecir el destino y delirar; *fatum*, hado, es también pasado participio de *fare*” (Klossowski, 2004: 88. La traducción es mía), ligado a la fatalidad, a la fatuidad y a la infatuación.

La literatura se ha expandido, ha reclamado el gesto, pero también la palabra; ha reflexionado sobre sí misma, se ha intensificado, se ha potenciado, se ha absolutizado. Ha absorbido cuanto había y eso implica otras exigencias. ¿Cuáles serán? Aún está por verse. Responder tal pregunta implicaría un estudio mucho más amplio.

El mundo que adivinaban los románticos es el mundo que vivimos. Pensaron un conocimiento que no fuera sólo verdad o verdad en la ficción sino una mezcla de ambas; un mundo en el que no habiendo coacción a la seriedad se tenía entonces que ser urbano y social y mediar a los otros y seguir a alguno y dar ejemplo. Ése es nuestro mundo, republicano, como quería Schlegel en Jena.

El ‘como si’ kantiano que Hans Vaihinger observó en Kant, el ‘como si’ kantiano a secas, hay que resumir, abrió la puerta a una caja de Pandora. Es el ‘como si’ de la tragedia griega y el ‘como si’ del sacrificio en la Antigüedad, en donde el sujeto que mira hace *como si* muriera al contemplar ese espectáculo, algo que Bataille ya hizo notar en “Hegel, la muerte y el sacrificio” (1955), donde expresa que entonces el sacrificio para el ser humano es una comedia. Ese ‘como si’ se expande ahora a todo el mundo, que es una comedia, en el segundo grado del pensar romántico, en la ironía sintagmática, pero que en el tercer nivel del pensar, en la disolución, es una tragedia.

II

En apariencia, el “género romántico” o la *literatura absoluta* no es un género nuevo, puesto que puede inscribirse dentro de lo que ya existía. En estricto sentido, no hay rompimiento de los géneros literarios anteriores, pero la escritura que se vuelve metalenguaje que explica a

los demás percibe que, de pronto, entre sí y las formas tradicionales la diferencia no es sólo de grado. Puede ilustrarse con un ejemplo. Uno de los más extremos.

Nietzsche es precisamente el que delira ante el *fatum* de un mundo que ha devenido fábula en un monólogo ininterrumpido que toma la forma de libro (*Ecce homo*). En éste se cuenta su vida a sí mismo y se despide: ¿Qué lenguaje hablará el espíritu cuando hable solo consigo?, se pregunta lo que sea que hable por Nietzsche. La voz narrativa responde que hablará el lenguaje del ditirambo, el género que habría sido antecedente de la tragedia, el modo puro de la narración en Platón y Aristóteles que existía sólo en potencia.

¿Cumple este monólogo, el laberinto mental, el delirio, las exigencias de un género puro de la narración? Seguramente habría objeciones por parte de los estudiosos de que así fuera, pero esta literatura, como si fuese un organismo vivo, tal como lo pedían los románticos, se percibe a sí misma como algo nuevo, como el cumplimiento de esa exigencia.

Acaso esa era la respuesta que Schlegel esperaba: el puro lirismo de Hölderlin es un monólogo de la mente consigo misma, la pura intensidad, la inspiración, la *manía*.

El modo del “Monólogo” de Novalis sería, asimismo, desde la anterior perspectiva, la pura narración del ditirambo, el espíritu que se interpela a sí mismo, como lo llama Nietzsche, el del puro lirismo de Hölderlin.

La marca que aquí o allá, oculta entre la prosa, fulgura de pronto inesperadamente, como estaba oculto el absoluto entre las cosas de la *phýsis*, es la marca de la *literatura absoluta*: “aparecerá como en complicidad y como instigador de aquella descomposición y recomposición de las formas que es la marca de la literatura más ” (Calasso, 2002: 47).

Acaso, en efecto, el narrador de este tipo de literatura sea capaz de producir el mundo en sí mismo mediante la inspiración y entonces el género literario del Romanticismo no consista después de todo sólo en una novela y en una idealización de la novela.

Ahora bien, el proceso intrincado y sinuoso de la literatura del absoluto, lo había intuido y dejado indicado ya F. Schlegel en *Athenaeum* 238:

Hay una poesía cuyo principio y fin es la relación de lo ideal y lo real, por lo cual esta poesía debería llamarse poesía trascendental por analogía al lenguaje filosófico artificial. Como sátira comienza con la absoluta diferencia de lo ideal y lo real, flota como una elegía en el medio y termina como un idilio con la absoluta identidad de ambos... (2012 [1798]: 170-171).

Esto es lo que yo entiendo: la parodia, la forma de presentación paródica en que se mezcla lo racional con el estatuto de la imagen, es el inicio de esta escritura; se reproduce a sí misma dentro de la obra misma, se multiplica, se analiza, se narra, despliega distintos niveles

de realidad dentro del propio texto, hasta que se disuelve él mismo como ironía o sacrificio de sí. Y en esa disolución se afirma la identidad entre lo absoluto y lo concreto.

III

Se ha hecho un ejercicio que, no habiendo distinción según Nietzsche entre *epistēmē* y *téchnē* trató de estructurarse al menos en concordancia con el deseo del lenguaje, de conformar, según sus propias reglas de despliegue durante el despliegue mismo, una reflexión sobre sí, una caracterización que, por fuerza debía tener carácter histórico, así fuera sólo un instante el que se exponía.

Ese instante se pretendió que fuera aquél en el que la *literatura absoluta* apareció como posibilidad, paradójicamente, a partir de la filosofía kantiana. Se siguió para ello a Schiller y a Fichte, en unos cuantos conceptos, como la reflexión, la idea de belleza, la posición y la síntesis disolutiva que habría de encarnar la nueva dialéctica.

Con base en ello, luego de un circunloquio explicativo y una digresión para analizar si la condena platónica de la apariencia tenía sentido, se vio cómo la operación literaria de Jena le daba una vuelta más al Idealismo y lo atrofiaba, disolviéndolo.

Finalmente, se expusieron algunas características de esa escritura, aunque no todas. Desde que aparecieran entre los románticos, dichas características han persistido en sucesivas exposiciones de la literatura como absoluto en los más diversos escritores actuales.

Ahora bien, hay varias premisas que en la literatura absoluta, entre los románticos y Calasso, en mayor o menor grado, se presentan de manera tácita sin explicitarlas o bien como imágenes o mitos, por lo que es difícil percibirlos. Tal vez algunas susciten una mueca de risa en el lector, al ser obvias, en tanto que otras no lo son tanto.

1. No hay originales ni copias: no hay, por tanto, distinción entre una verdad única e imitación (o arte). La escritura no imita un conocimiento, al percibirlo en las cosas lo trae el presente y, al traerlo al presente y al aquí, crea el conocimiento.

2. La *literatura absoluta* es imagen doble, pero destruye una de las dos para mostrarlo; su naturaleza es sacrificial, ritual. El sacrificio ilustra el estatuto de lo que es un pensamiento bifurcado. La bifurcación esencial es actuar y contemplar, por eso la imagen es doble.

3. Esa duplicidad se multiplica fácilmente en otros estados e imágenes. La verdad está implícita en cada estado, es temporal y espacial, depende del contexto. Ello implica una expansión en el pensamiento. Pensar es también sentir.

4. No se puede, sin embargo, pensar en el mismo momento en que se siente, uno desaloja al otro; por eso el pensamiento tiene que ser necesariamente un proceso: para pensar, primero hay que pasar por la experiencia. Lo que se llama verdad es un momento de ese proceso.

5. Querer mantener indefinidamente el proceso de verdad presente en cada imagen y en cada estado anula el conocimiento bajo la forma de lo único y lleva a la primera premisa mencionada.

6. La conclusión es que el conocimiento sólo puede ser en devenir y que la literatura que reflexiona sobre sí misma es hasta ahora la forma más efectiva para captar ese conocimiento en devenir.

Eso es entonces la *literatura absoluto*: un querer captar todos los estados del devenir y salvarlos por sí mismos, cada uno, para la posteridad, eternizándolos, absolutizando lo absoluto que ya hay en ellos, sin abandonar ninguno.

Según Calasso (2002: 168), los escritores, al ser los que escriben, es decir, los que se adentran en el proceso desde el inicio, pasando por diversos estados, son quienes pueden ubicarse en medio de la tierra incógnita nietzscheana en que ahora habitan todas las imágenes, incluidos los dioses, prófugos del tiempo. Un “repliegue”, lo ha llamado el nacido en Florencia:

Para seguir la historia accidentada y tortuosa de la literatura absoluta deberemos fiarnos casi exclusivamente de los escritores mismos. Nunca de los historiadores, por supuesto, que aún no han levantado el acta de lo que sucedió, y sólo excepcionalmente de los críticos... Los escritores son prácticamente los únicos que están en condiciones de abrirnos sus laboratorios secretos. Cicerones caprichosos y elusivos, son sin embargo los únicos que conocen paso a paso el territorio... Amparados en múltiples máscaras, saben que la literatura a la que se refieren se reconoce, más que por la fidelidad a una teoría, por una cierta vibración o luminosidad de la frase (o del párrafo, la página, el capítulo, el libro entero).

Usando la fórmula indicada por Benjamin: la lejanía se acerca y se sitúa en la imagen, que reflexiona sobre sí y sobre lo distinto a ella, suscitando un pensamiento que se despliega en otras imágenes sucesivas por obra de su contenido inteligible o inspirado. Es un proceso que, si bien, se reconocía en la Antigüedad griega al amparo de los caracteres divinos, hoy en día ha pasado a formar parte de los estudios estéticos, que no acaban de explicarlo todo.

IV

Para concluir, dejando con probabilidad más preguntas que contestaciones, quisiera agregar un comentario a título personal, una hipótesis.

En la India, visualmente, existen figuras geométricas llamadas *yantras*, que sirven para inducir la meditación. Son considerados pictogramas de la divinidad que se ha manifestado en lo sensible. Un yantra sería la visibilización de lo divino.

En el más conocido de estos, el Sri Yantra, compuesto por nueve triángulos que se superponen entre sí y están rodeados por dos círculos concéntricos, si uno fija la mirada atentamente en el centro, una ilusión óptica crea la sensación para la mente de que hay una forma antropomorfa en el medio con las rodillas recogidas en posición de flor de loto, en cuyo núcleo también es visible un ojo, mientras los círculos empiezan a moverse hacia un lado y hacia otro.

Observarlo es una experiencia que fascina pero que también inquieta. ¿Por qué ocurre eso? ¿Por qué ese mecanismo suscita esa ilusión? ¿Por qué pasados algunos minutos resulta tan difícil despegar los ojos de la imagen? ¿Cómo es posible que un artefacto así cree un efecto semejante sólo con mirarlo?

Me parece que algo semejante ocurre en la mente con el autotexto o reduplicación interna, y con la puesta en abismo, es decir, con la reflexión romántica de segundo y tercer grados, que impelen a la mente a seguir su movimiento, como si fuese una especie de tropo mental cuyo efecto ejerciese una cierta respuesta por parte del cerebro. En todo caso, se trata de una mera especulación y tales fenómenos exceden mis posibilidades de análisis.

Referencias

a) Referencias primarias

- Calasso, Roberto (1983). *La ruina de Kasch*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- (1988). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- (1991). *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México: Sexto Piso.
- (2010). *Los jeroglíficos de Sir Thomas Brown*. México: Sexto Piso/ FCE.
- (2010). *El ardor*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- (2013). *La marca del editor*. México: Anagrama, 2015.
- Fichte, Johann G. (1794). *Fundamento de toda la Doctrina de la ciencia*. Pamplona: Juan Cruz Cruz Ed., 2005.
- Hölderlin, Friedrich (1846). *Ensayos*. Hiperión: Madrid, 2014.
- (1826). *Poesía completa II*. Barcelona: Ediciones 29, 1978.
- Schelling, F.; Hegel G. W. F. (1917). *Programa Sistemático más Antiguo del Idealismo Alemán*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 74-76. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Kant, Immanuel (1928). *Reflexionen zur Metaphysik II*. Berlin: Erich Adickes
- (1781). *Crítica de la razón pura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- (1790). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2007.
- (1790). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza, 2012.
- Nietzsche, Friedrich (1872). "La visión dionisiaca del mundo", en *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2004.
- (1872), *El origen de la tragedia del espíritu de la música*. Porrúa, México, 2006.
- (1872, 1880, 1882). *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial*, I. Madrid: Gredos, 2010.
- (1878). *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, Volumen I, Traducción Alfredo Brotons Muñoz, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- (1883-1885). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Mestas Ediciones, 2002.
- (1889). *El crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza, 1982.
- (1896). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Tecnos, Madrid, 2012.
- (1895). *El Anticristo*. Madrid: Alianza, 1997.
- (1908), *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza, 2011.
- Novalis (1802). *Schriften. Dritter Theil*. Berlin: G. Reimer. 1846.
- (1798). *Gérmenes o fragmentos*. México: Renacimiento, 2006.
- (1846). "Monólogo", en Miguel Alberti, *Boletín de estética*, XIV, 43, Otoño. 7-41. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2018.
- Schelling, Friedrich (1795-1796). "Cartas sobre dogmatismo y criticismo. Décima carta", en Regula Rohland y Miguel Vedda, *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*. 454-463. Madrid: Gredos, 2004.
- (1799). *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Madrid: Alianza, 1996.
- (1800). *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- (1811). *Las edades del mundo*. Madrid: Akal, 2002.
- (1859). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Schlegel, Friedrich (1797). *Lyceum (Fragmentos críticos)* en *Fragmentos*. 25-55. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009.
- (1797). *Lyceum*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 112-131. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

- (1798). *Fragmentos del 'Athenaeum'* en *Fragmentos*. 57-190. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009.
- (1798). *Fragmentos del 'Athenaeum'*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 132-224. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- (1799). *Sobre la filosofía. A Dorothea*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 280-306. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- (1800). *Conversación sobre la poesía*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 358-421. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- (1800b). *Ideas en Fragmentos*. 195-218. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009.
- (1800a). "Sobre la incomprendibilidad" en *Fragmentos*. 219-236. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009.
- (1804). *Sobre la esencia de la crítica*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 505-516. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Schlegel, August W. (1883). *Lecciones sobre la literatura y el arte. La doctrina del arte*, en Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán*. 422-456. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Schiller, Friedrich (1795). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1990.
- (1795-1796). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1965.

b) Referencias secundarias

- Adorno, Theodor (1951). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 2001.
- (1970). *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- Alonso, Guadalupe, Molina, Mauricio (2005). "Poética de los dioses, entrevista a Roberto Calasso", en *Revista de la Universidad de México*, Mayo 2005, No. 15. 73-80. México: UNAM.
- Anaya, José Vicente (1978). *Híkuri (y otros poemas)*. México: Conaculta/ Plaza y Valdés, 1988.
- Arce Gimeno, Amparo (2000). "La ironía y su definición (sobre la distancia irónica)", en *Thémata: Revista de Filosofía*, 25. 95-100. Málaga: Universidad de Málaga.
- Arcella, Luciano (2013). "Apolo y Dionisos: la música de los dioses", en *Praxis Filosófica* (37). 95-125. Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?id=209029793005. Consultado el 30 de febrero de 2022.
- Arenas Pacheco, Carlos Diego (2010-2011). "El *Crátilo* como una discusión sobre el origen del lenguaje: exposición crítica", en *Signos Lingüísticos*, Vol. 12, 6-7. 113-126. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Arnau, Juan (2008). *Arte de probar. Ironía y lógica en India antigua*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- (1974). *Poética* (edición trilingüe). Madrid: Gredos, 1999.
- (1985). *Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- Arriaga Garcés, Omar; Acosta, Ángel Fernando (2005). "José Vicente Anaya: Todos los poetas son uno solo", en *La santa crítica*. En <https://lasantacritica.com/barahunda/jose-vicente-anaya-todos-los-poetas-son-uno-solo/>, consultado el 19 de julio de 2022.
- Azara, Pedro (1993). "Introducción", en Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos.
- Basta, Danilo (2010) "La imagen de Platón en la *Crítica de la razón pura*", en *Endoxa: Series Filosóficas*, No. 25. 79-88. Madrid: UNED.

- Bataille, Georges (1955). *Escritos sobre Hegel*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Béguin, Albert (1939). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Beierwaltes, Werner (2000). "El neoplatonismo de Schelling", en *Anuario Filosófico*, Vol. 33, 67. 395-442. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Benjamin, Walter (1920). *Obras, libro I/ vol. 1 (El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán. «Las afinidades electivas» de Goethe. El origen del 'Trauerspiel' alemán)*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Berlin, Isaiah (1999). *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.
- Berman, Marshall (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 2011.
- Builes Correa, María Victoria; Bedoya Hernández, Mauricio; Lenis Castaño, John Fredy (2011). "El reconocimiento como hilo que teje eudaimonía (felicidad) y areté (virtud)", en *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 33. 1-17. Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?=&url=194218961019. Consultado el 18 de marzo de 2022.
- Burger, Rudolf (1997). "Perspectiva central. Retrospectiva de una ilusión óptica", en Herbert Frey (editor), *La muerte de Dios y el fin de la metafísica. Simposio sobre Nietzsche*. 101-118. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad de Artes Aplicadas de Viena.
- Burkert, Walter (1997). *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la antigua Grecia*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Calderón, Francisco (2020). *Opsis adêlôn ta phainomena: el problema del brillo de la luna en la ciencia presocrática* (Tesis de Licenciatura), Bogotá: Universidad de los Andes.
- Campbell, Joseph (1990). *Los mitos en el tiempo*, Emecé, Barcelona, 2002.
- Cappelletti, Ángel J (1959). "Sobre el concepto del voũç de Anaxágoras", en *Universidad*, 42. 53-68. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Caro Valverde, María Teresa (1999). *La escritura del otro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Casadesús Bordoy, Francesc (2000). "Nueva interpretación del *Crátilo* platónico a partir de las aportaciones del papiro de Derveni", en *Emerita*, Vol. 68, 1. 53-71. Disponible en <https://doi.org/103989/emerita.2000.v68.i1.159>. Consultado el 25 de noviembre de 2018.
- Cassin, Barbara (2004). "Signo, símbolo". *Vocabulario de las Filosofías Occidentales: diccionario de los intraducibles 2*. México: Siglo XXI, 2018.
- Colli, Giorgio (1975). *El nacimiento de la filosofía*. México: Tusquets, 2010
- (1980). *Introducción a Nietzsche (Scritti su Nietzsche)*. México: Folios Ediciones, 1983.
- Connolly, John (2014). *Living without Why. Meister Eckhart's Critique of Medieval Concept of Will*. Oxford: Oxford University Press.
- Cortés, Alexis (2015). "Las experiencias plurales de la modernidad de Oliver Kozlarek", en *Persona y sociedad*, Vol. XXIX, 1. 115-118. Disponible www.personaysociedad.uahurtado.cl/index.php/ps, consultado el 14 de enero de 2018.
- Cruz Cardete, María (2006). "El sacrificio humano: víctimas en el Monte Liceo", en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, Vol. 11. 93-115. Disponible en www.revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR0606110093A. Consultado el 23 de marzo de 2002.
- Cuevas Linera, Daniel (2017). "Sobre el origen del aura en la obra de Walter Benjamin", *Lazarus: filosofía y arte*. No. 1. 27-48. Santiago de Compostela: Editorial Húmus/ As tres grazas.
- Dällenbach, Lucien (1977). *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- (1997). "Intertexto y autotexto", en Desiderio Navarro, *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. 87-103. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)/ Casa de las Américas.
- David, Pascal (2004). "Bildung", en Barbara Cassin (editora), *Vocabulario de las Filosofías Occidentales: diccionario de los intraducibles 1*. México: Siglo XXI, 2018.

- De la Cruz Vives, Miguel Ángel (2002). “La noción de un lenguaje ideal en Platón. Anotaciones a una lectura del diálogo *Crátilo*”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, No. 20. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Décultot, Élisabeth (2004). “Dichtung”, en Barbara Cassin (editora), *Vocabulario de las Filosofías Occidentales: diccionario de los intraducibles 1*. México: Siglo XXI, 2018.
- Detienne, Marcel (1986). *Dioniso a cielo abierto. Los mitos griegos del dios del desenfreno*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- (1998). *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Akal, 2001.
- Díaz Marroquín, Lucía (2010). “«Todos los secretos del corazón designa la mano». Quironomía y quirología en el Trismegistus I (Artículo XXI) de Caramuel ”, en *Criticón*, 110. 167-200. Disponible en <https://www.journals.openedition.org/criticon/15619>. Consultado el 25 de marzo de 2022
- Dicciogriego*. Disponible en www.dicciogriego.es
- Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE).
- Dodds, Eric Robertson (1951). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- Duque, Félix (1988). *De la libertad de la pasión a la pasión de la libertad (Ensayos sobre Hume y Kant)*. Valencia: Natán Ed.
- (1998). “La puesta en libertad de la filosofía. El concepto de la libertad y la libertad del concepto en Schelling”, en *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 16. 41-56. Disponible en <https://revistas.um.es/daimon/article/view/9781>. Consultado el 29 de mayo de 2022.
- Eurípides (1978). *Las diecinueve tragedias*. México: Porrúa.
- Femenías, María Luisa (1986). “El *Crátilo* de Platón: nota acerca de la noción de eponimia”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 26-27. 243-247. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Fiorani, Lara (2009). *Roberto Calasso – Deconstructing mythology, a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia*. Tesis de doctorado, Londres, University College London. Disponible en <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/1/18522.pdf>. Consultado el 5 de agosto de 2022.
- Foschi Albert, Marina (2005). “‘Sulla strada della santità in automobile’. *Erlösung e Auflösung* in Robert Musil”, en Sandro Barbera, Cristiano Grotanelli y Alessandro Savorelli, *La riscoperta del ‘sacro’ tra le due guerre mondiali*. 99-141. Firenze: Le Lettere.
- Frank, Manfred (1982/ 1988). *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Frazer, James George (1922). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006,
- Gadamer, Hans-Georg (1960). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- Galán, Lola (2003). “En la literatura hay un acto de insubordinación. Entrevista: Roberto Calasso | Una lección de literatura”, en *El País* (4 de abril). Disponible en t.co/Spq7Kb6lyw. Consultado el 11 de enero de 2014.
- García Bacca, Juan David (1944). “Introducción y notas”, en *Los presocráticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- (1965). “Introducciones y notas”, en *Eutifrón, Apología, Critón*. México: UNAM.
- García Gual, Carlos (1988). “Notas”, en Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- García, Héctor Rodolfo (2022). “Las plantas no se toca. Profanación de la historia de las plantas sagradas”, en *Reflexiones Marginales*, 67. México: UNAM. Disponible en www.reflexionesmarginales.com/blog/2022/01/26/las-plantas-no-se-tocan-profanacion-de-la-historia-de-las-plantas-sagradas/ Consultado el 22 de febrero de 2022.
- García, Marcela (2015). “El arte como modelo de revelación en Schelling: del Idealismo Trascendental al giro personal”, en *Acta Philosophica. Rivista Internazionale di filosofia*, II, 24. 287-309. Pisa: Fabrizio Serra Editore.
- García Masip, Fernando (2008). *Comunicación y desconstrucción. El concepto de comunicación a partir de la obra de Jacques Derrida*. México: Universidad Iberoamericana.
- García Norro, José; Rovira Rogelio (2007). “Introducción”, en Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (1790). Madrid: Tecnos.

- Gennari, Mario (1994). *La educación estética*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Gérard Genette (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- (1988). "Géneros, 'tipos', modos", en Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Gide, André (1948). *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard.
- Gómez Pérez, Gustavo (2017). "Sócrates: gesto y palabra política", en *Universitas Philosophica*, Vol. 34, 69. 173-194. Disponible en www.redalyc.org/journal/4095/409553054009/html/. Consultado el 1 de agosto de 2022.
- Grave, Crescenciano (2002). "Schelling: Filosofía del arte y tragedia", en *Signos filosóficos*, 8. 71-80. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2011). *Schelling: el nacimiento de la filosofía trágica moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guénon, René (1962). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Haas, Alois Maria (1975). *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*. Barcelona: Herder (2002).
- Habermas, Jürgen (1985). *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*. Madrid: Taurus, 1993.
- Heidegger, Martin (1952). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006
- (1952). *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2005.
- (1987). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Heráclito (1944). "Fragmentos filosóficos de Heráclito", en Juan David García Bacca, *Los presocráticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Hernández-Pacheco, Javier (1995). *La conciencia romántica. Con una antología de textos*. Madrid: Tecnos.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (1944). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- Igal, Jesús (1985). "Nota 12", en Plotino, *Enéadas III-IV*. Madrid: Gredos.
- Iverson, Katherine Masís (2012). "Contemplación y salvación en los Misterios Eleusinos", *Revista Humanidades*, Vol. 2 (s.n.). 1-10. San José: Universidad de San José.
- Jacobi, Carl Gustav J (1799). "Carta a Fichte", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 12. Madrid: Servido de Publicaciones UCM, 1995.
- Julibert, Elisenda (2009). "Prólogo", en Friedrich Schlegel, *Fragmentos*. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009
- Klossowski, Pierre (1958). "Nietzsche, Polytheism and Parody", en *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*. Vol. 14, 2. 82-119. Fall 2004. En <https://www.jffp.org/ojs/index.php/jffp/article/view/462>. Consultado el 20 de junio de 2022.
- Körner, S. (1955). *Kant*. Madrid: Alianza, 1983.
- Kuiper, Kathleen (2022). "Thargelia. Greek festival", en Britannica. Disponible en www.britannica.com/topic/Thargelia. Consultado el 14 de marzo de 2022.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (1978). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del Romanticismo Alemán* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- (1986). *La imitación de los modernos. Tipografías 2*. Buenos Aires: La Cebra, 2002.
- Lebrun, Gérard (1970). *Kant y el final de la metafísica. Ensayo sobre la Crítica del Juicio* (Traducción de Alejandro García Mayo). Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2008.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1983). *Introducción al teatro de Sófocles*. Barcelona: Paidós.
- Lledó Iñigo, Emilio (1985). "Introducción" en Aristóteles. *Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- Locke, John (1695). *An Essay on Concerning Human Understanding*. London: Thomas Tegg.
- López-Domínguez, Virginia (2020). *Fichte o el yo encarnado en el mundo subjetivo*. Buenos Aires: Ragif Ediciones/ UNAM.
- López Pozo, Francisco (1997). *Diccionario Español-Griego-Latín*. Córdoba: Cultura Clásica.
- Mallarmé, Stéphane (1895-1896). *Variaciones sobre un tema*. México; Verdehalago/ Conaculta, 1998.
- (1924). *Autobiografía. Carta a Verlaine*. México: Verdehalago, 2001.

- McGinn, Bernard (2001). *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing*. New York: The Crossroad Publishing Company.
- Mier, Rodrigo; Villegas, Armando (2021). "Sobre los usos de la palabra 'teoría'", *Inventio*, 7 (14). 47-56 (abril-septiembre). Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).
- Montes Mirailles, Yolanda (2008). "El control del otro. Sacrificios en la sociedad heroica griega", en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 13. 119-147. Disponible en www.revistas.ucm.es/index.php/ILUR/article/view/ILUR0808440119A. Consultado el 25 de marzo de 2022.
- Nancy, Jean-Luc (1990). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Naval, Concepción (1992). *Educación, retórica y poética (tratado de educación en Aristóteles)*. Pamplona: Eunsa.
- Nerval, Gérard de (2004). *Obra literaria*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona
- Olmos, Ricardo (2004). *Mitos y ritos en Grecia*. Madrid: Dastin Export.
- Otto, Walter (1960). *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela, 2001.
- Páez Casadiegos, Yidy (2008). "Las razones del simposiarca: una aproximación a los misterios dionisiacos", en *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, No. 9. 166-197. Disponible en www.scielo.org.co/pdf/eidos/n9/n9a08.pdf. Consultado el 20 de marzo de 2020.
- (2014). "Phýsis, téchnē, epistēmē: Una aproximación hermenéutica", en *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, No. 20. 38-52. Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?id=85430043003. Consultado el 4 de mayo de 2022.
- Pagliaro, Antonio (1963). "Estructura y pensamiento del *Crátilo* de Platón", en *Revista de Filosofía*, 10, 1, 2016. 23-44. Disponible en www.revistadefilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44339. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Peñalver Gómez, Patricio (1986). *Márgenes de Platón: la estructura dialéctica del diálogo y la idea de exterioridad*. Murcia: EDITUM.
- Pepe, Cristina (2013). *The Genres of Rethorical Speeches in Greek and Roman Antiquity*. Leiden and Boston: Brill.
- Pérez Álvarez, Bernardo E. (2007). *Historia y linealidad discursiva. Un acercamiento desde la narrativa de Juan Carlos Onetti*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Pérez Cortés, Sergio (2008). "Platón y los sueños", en *Versión. Estudios de comunicación y política*, No. 21. 171-193. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pérez Gil, Raúl (1994). "El uso de la metáfora en el *Crátilo*", en *Endoxa*, 4. 169-178. Madrid: UNED. Disponible en <https://n9.cl/dhnto>. Consultado el 11 de noviembre de 2018.
- Pitt-Rivers, Julian (2002). "X. El culto al toro. Coloquio Real Maestranza de Sevilla (1992)", en *Revista de Estudios Taurinos*, No. 14. 209-240. Sevilla: Fundación de Estudios Taurinos.
- Pizarro Herrmann, Álvaro (2019). "Homero: el significado de Ψυχρή", en *Aporía. Revista internacional de investigaciones filosóficas*, No. 18. 107-119. Disponible en www.ojs.uc.cl/index.php/aporia/article/view/1103/7426. Consultado el 25 de febrero de 2022.
- Platón (1965). *Eutifrón, Apología, Critón*. México: UNAM.
- (1988a). *Crátilo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1988b). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- (1988c). *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos.
- (1988d). *Diálogos V. Parménides Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos.
- (1996). *Diálogos*. México: Porrúa.
- Plotino; Porfirio (1999). *Amor, belleza, daimon. Vida de Plotino y orden de sus libros*. México: Me cayó el veinte.
- Porfirio (1984). *Sobre la abstinencia*. Madrid: Gredos.
- Prieto López, Leopoldo José (2010). "La persona en Kant", en *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, Vol. 59, 139. 117-142. Barcelona: Balmes.
- Ricoeur, Paul (1976). *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores, 2011.

- Rodríguez, Isidoro (1955). "La inspiración en el mundo griego", en *Salmanticensis*, Vol. 2, 3. 487-535. Disponible en www.dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo?=4620196. Consultado el 12 de febrero de 2022.
- Romo Feito, Fernando (2005). *La retórica: un paseo por la retórica clásica*. Barcelona: Montesinos.
- Royo Hernández, Simón (2010). "Un gallo para Asclepio. Del enigma del autoepitafio de Sócrates al posthumanismo contemporáneo", en *Endoxa*, Vol.1, 25. 43-78. Madrid: UNED.
- Rutherford, Ian (2000). "Theoria and Darśan: Pilmigrage and Vision in Greece and India", *Classical Quartely*, Vol. 50, 1. 133-146 (May). Cambridge: Cambridge University Press.
- Safranski, Rüdiger (2007). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Sánchez, Alberto Ruy (2001). *Cuatro escritores rituales*. México: Ediciones Sin Nombre/ Conaculta.
- Sandoval, Laura Antonia (2013). *La educación estética en Schiller: un horizonte para el reconocimiento de la alteridad* (Tesis de Maestría). Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Schmidt Osmaniczik, Ute (1988). "Notas al texto español", en Platón, *Crátilo*. México: UNAM.
- Segovia, Tomás (2004). "Prólogo", en Gérard de Nerval, *Obra literaria*. 7-43. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Seijas, Carlos (2010). "La libertad como esencia del ser", en *Eleutheria*, 2. 1-39. Disponible en www.dialnet.uniroja.es/servlet/articulo=codigo3265553. Consultado el 21 de noviembre de 2021.
- Sófocles (1982). *Tragedias*. Madrid: Gredos, 2006.
- Solé, María Jimena (2019). "Fichte y el primer Romanticismo alemán", en Naím Garnica, *La actualidad del Primer Romanticismo Alemán*. Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca.
- Strathern, Paul (1996). *Sócrates en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Spangenberg, Pilar (2016). "Platón contra el naturalismo: la dialéctica escalonada del *Crátilo*", en *Revista Archai*, No. 18. 217-257. Disponible en www.redalyc.org/articulo.oa?id=586162801007. Consultado el 15 de noviembre de 2018.
- Szondi, Peter (1978). *An Essay on the Tragic*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Taylor, A. E. (1932). *El pensamiento de Sócrates*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Tymura, (2011). "Socrates' Philosophy as a Divine Service in Plato's Apology", en *Peitho*, Vol. 2, 1. 183-190. Disponible en <https://n9.cl/8djp3>. Consultado el 11 de enero de 2019.
- Vaello Rodríguez, María Victoria (2017). *Epigrafía dionisaca en época clásica* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Waterfield, Robin(2009). *La muerte de Sócrates*. Madrid: Gredos, 2011.
- Wirtz, Fernando (2018). "La noción de 'símbolo' en *Filosofía del Arte* (1802/1803) y *Filosofía de la Mitología* (1842) de Schelling", en *Factótum*, No. 19. 60-70. Disponible en <https://n9.cl/i6hv6>. Consultado el 30 de noviembre de 2018.
- Xirau, Ramón (1971). *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI.
- (1993) *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. México: El Colegio Nacional.
- Yáñez, Adriana (1996). *El nihilismo y la muerte de dios*. México: UNAM-CRIM.
- Zambrano, María (1955). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Zarzo, Esther (2016). *Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, estética y educación*. Madrid: Dykinson.
- Zöller, Günther (2018). "Filosofía sistemática de la libertad. Kant y Fichte en comparación crítica", en *Tópicos, Revista de Filosofía*, No. 55. 251-274. México: Centros Culturales de México A.C.
- Zubirí, Xavier (1944). *Naturaleza, historia, dios*. Madrid: Editora Nacional, 1974.